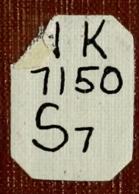

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01515296 0


K
7150
S7

Heft 202.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

ZUR ENTWICKLUNG DES ZEICHNERISCHEN STILS IN DER CÖLNER GOLDSCHMIEDEKUNST DES XII. JAHRHUNDERTS

VON

LUISE STRAUS

MIT 10 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL

1917

ZUR ENTWICKLUNG DES ZEICHNERISCHEN STILS IN DER CÖLNER GOLDSCHMIEDEKUNST DES XII. JAHRHUNDERTS

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
202. HEFT.

ZUR ENTWICKLUNG
DES
ZEICHNERISCHEN STILS IN DER CÖLNER GOLDSCHMIEDEKUNST
DES XII. JAHRHUNDERTS

VON

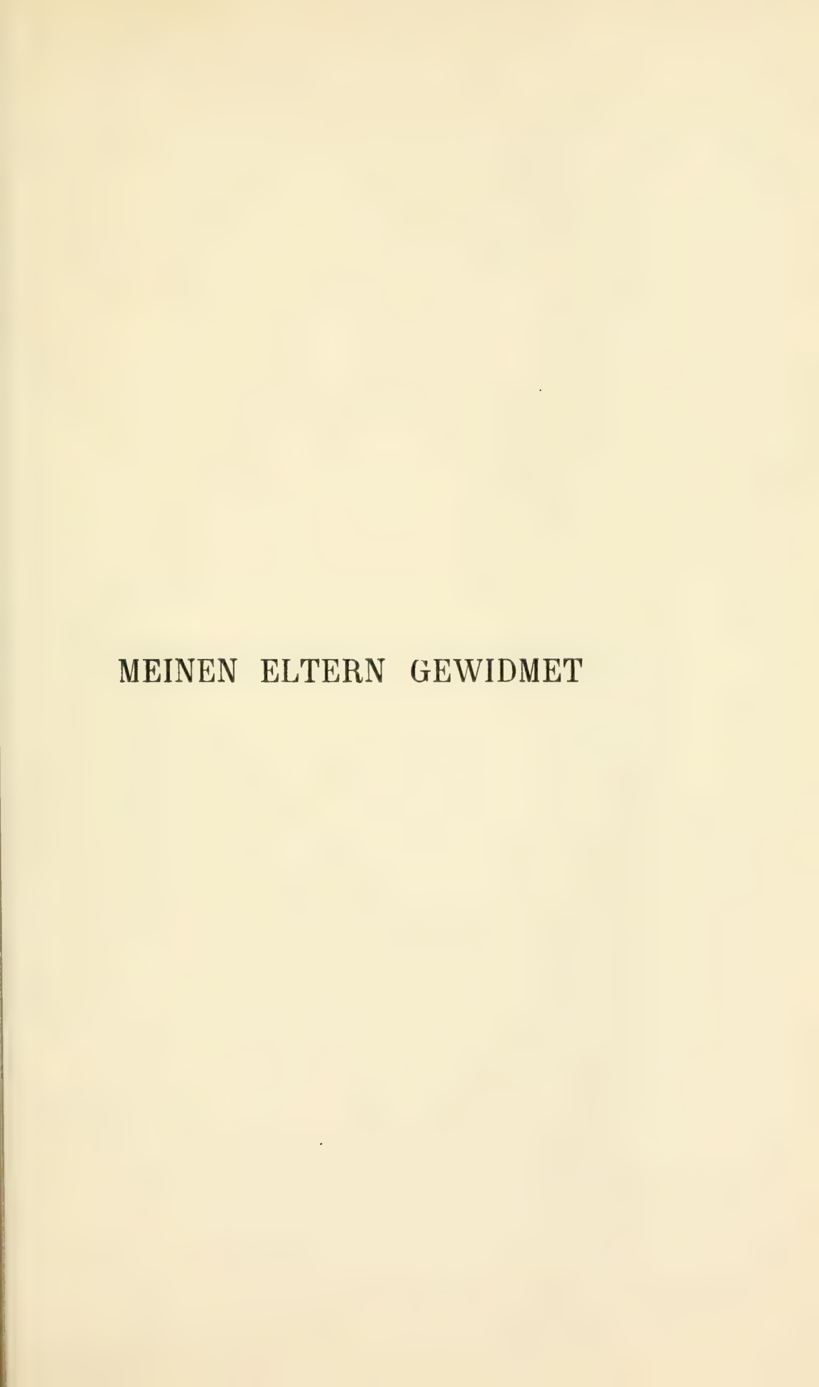
LUISE STRAUS

MIT 10 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1917





MEINEN ELTERN GEWIDMET

Kunstgewerbe — dieser Begriff, der heute auf dem Gebiet großer Kunst leicht einen üblen Beigeschmack bekommt, ist in diesem Sinne dem Mittelalter völlig fremd. Honorius Augustodunensis nennt in einem Atem: pingere, scribere, sculpere, aurum aut argentum malleo attenuare, in diversas species mutare[1].

Besonders die Goldschmiedekunst, der heute gar kein selbstständiger Charakter mehr zukommt, tritt im frühen Mittelalter gleichwertig neben die anderen bildenden Künste, bald als der gebende Teil, bald als der empfangende, selbständig weiter bildende. Vor nicht allzulanger Zeit galt das XII. Jahrhundert noch als kunstarme Zeit. Wie aber wäre es möglich, daß zwischen der herrlichen Blüte des ottonischen Zeitalters und der Periode der frisch aufkeimenden Gotik ein träge von byzantinischen Einflüssen zehrendes Jahrhundert läge, wie ältere Darstellungen annehmen? Eine lebensfrohe, bunte Zeit muß es gewesen sein, die auch aus sich selbst etwas zu geben hatte, um folgenden Zeiten etwas von ihrem Geist überliefern zu können. Der Fehler der alten Anschauung liegt eben darin, daß man immer nur Denkmäler großer Kunst suchte und die äußerlich wenig umfangreichen kaum beachtete. Dies Vorurteil mußte aber für den fallen, der den wahrhaft großen Geist empfand,

[1] Honorius Augustodunensis Offendicium cap. 29. Migne, Patrologia lat. 172, p. 48.

den vor allem rheinische Kleinkunst dieser Zeit atmete. Das Verdienst, diese Denkmäler zuerst veröffentlicht zu haben, gebührt E. aus'm Weerth, der 1857 in seinen Kunstdenkmälern des Mittelalters in den Rheinlanden zum ersten Male Abbildungen rheinischer Goldschmiedearbeiten mit kurzen Erklärungen brachte, auf die in der Folge öfter zurückgegriffen wurde. Im folgenden Jahre erschien Franz Bocks Werk: Das heilige Cöln, in dem einzelne Schmelzarbeiten beschrieben werden. Die erste wissenschaftliche Bearbeitung dieser für die Zeit unvergleichlichen Denkmälerreihe geschah aber erst vor kaum zwölf Jahren durch Otto von Falke in seinem großen Werk: Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, herausgegeben von O. von Falke und H. Frauberger, Frankfurt a./Main 1904, das nach der Düsseldorfer Ausstellung 1902 entstand. Hatte sich Falke um die Gruppenbildung innerhalb der Goldschmiedewerke verdient gemacht und nur gelegentliche Seitenblicke auf das Gebiet der übrigen Kunstproduktion der Zeit werfen können, die auch mit den Jahren immer mehr geklärt worden ist, so gab es nun als Folgeerscheinung Arbeiten, die durch eingehende Vergleiche mit Werken der Stein-, Bronze- und Holzplastik, der Stickerei und Weberei neue Gesichtspunkte erzielten oder neu gefundene Denkmäler einordneten [2].

[2] Besonders sind hier zu nennen die Arbeiten von Max Creutz, Eine rheinische Goldschmiedeschule des X./XI. Jahrhunderts: Zeitschr. f. christl. Kunst 1908, S. 163, 201, 299. — Eine Cölner Schnitzerschule des XI./XII. Jahrhunderts: Ebenda 1910, S. 131. — Neue Arbeiten aus der Pantaleonswerkstatt des Fridericus: Ebenda 1911, S. 210. — Ein Email-Kreuz des Eilbertus Coloniensis: Ebenda 1913, S. 317. — Zwei Emailplatten der Cölner Schule: Ebenda 1914, S. 117. — Der Künstler und Werkmeister des Kronleuchters Friedrich Barbarossas zu Aachen: Annalen des hist. Ver. f. d. Niederrhein H. 94, 1913, S. 51 und in seiner zusammenfassenden Schrift: Die Entwicklung des monumentalen Stils in Nordwestdeutschland, 1906. Außer in dieser wichtigsten Aeußerung nimmt Creutz auch in zahlreichen anderen Arbeiten Bezug auf die Schmelzarbeiten. Ferner ist hinzuweisen auf das Werk von Paul Clemen, Die romanische Monumentalmalerei der Rheinlande, Düsseldorf 1916, in dem mehrfach auf die Schmelz-

Die vorliegende Arbeit will nun eine Entwicklungslinie des Stils in der rheinischen Goldschmiedekunst zu zeichnen versuchen und als Vergleichsmaterial vor allem die gleichzeitige Buch- und Wandmalerei, die noch kaum hierzu benutzt ist, heranziehen. Durch Zufall sind gerade aus dieser Periode zwei Künstlernamen an Cölner Goldschmiedearbeiten erhalten, Eilbertus (Am Welfenaltar) und Fridericus (Am Maurinusschrein). Falke nimmt nun Anlaß, die Masse der erhaltenen Werke unter die beiden Meister zu verteilen, einige späte auch an den Meister Nicolaus von Verdun, dessen Namen vom Klosterneuburger Altar bekannt ist [3]. Für ein bisher kaum bearbeitetes Gebiet, wie dieses, wird es zunächst von großem Vorteil sein, die gefundenen Denkmäler auf wenige Namen festzulegen, wie Falke das in dankenswerter Weise getan hat. Dadurch wird die Lage geklärt und weiteren Forschungen manches erleichtert. Doch werden spätere Bearbeiter, die dank der umfassenden Vorarbeit die Möglichkeit haben, sich spezielleren Fragen zuzuwenden, nicht umhin können, zu genauerer stilistischer Trennung diese knappe Einteilung wieder zu verlassen.

Es scheint ein wenig gewagt, so mit sicherem Namen zu arbeiten in einer Zeit, von der wir relativ noch so wenig wissen; wo der Begriff des Künstlerruhms noch so wenig entwickelt und die Ueberlieferung eines Namens oft genug ein bloßer Zufall ist. Es darf vor allem nicht vergessen werden, wie viele Goldschmiedewerke die Zeit und der Unverstand vernichtet hat. Die Kostbarkeit des Materials mußte zu einer Beraubung oder heimlichem Beiseiteschaffen ganz besonders reizen. Man denke allein an das barbarische Vorgehen im Anfang des vorigen Jahrhunderts, wo man zur Gewinnung des wenigen

kunst Bezug genommen wird (vgl. vor allem das Schlußkapitel, das eine Geschichte des figürlichen Stils in der rheinischen Monumentalmalerei gibt, S. 740 ff.), wie auch in dem Buch von H. Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest, Münster 1906.

[3] v. Falke, Der Dreikönigsschrein im Dom zu Cöln, Gladbach o. J.

Rotkupfers das Email einfach herunterschlug[4]. Die vielen einzelnen Schmelzstücke in den öffentlichen und privaten Sammlungen lassen die Menge der untergegangenen Schätze nur ahnen. Einzelne erhaltene Inventare ergänzen nur diese Vermutungen. Dehaisnes in dem Werk Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et la Hainaut avant le XV. siècle, Lille 1886, bringt zahlreiche Urkunden und Inventare, in denen der ungeheure, jetzt sehr zusammengeschmolzene Reichtum der betreffenden Kirchen und Klöster gerade an Goldschmiedearbeiten in früherer Zeit erkennbar wird Besonders lehrreich sind in dieser Beziehung neben vielen Urkunden über Herstellung und Schenkung von Gerät und Schmuck die großen Inventare von Arras (p. 44) Cambrai (p. 396) Douai (v. 541) Soignies (p. 592). Für Cöln steht uns in dieser Hinsicht keine so sichere Urkundensammlung zu Gebote. Doch bringt Franz Bock in seinem Buch: Das heilige Cöln, 1858, das die Beschreibungen der Cölner Kirchenschätze enthält, am Ende einer jeden Abhandlung eine Aufzählung und wenn möglich eine Beschreibung der verloren gegangenen Kostbarkeiten, wobei er sich im wesentlichen auf Gelenius, De admiranda magnitudine Coloniae, Cöln 1645 stützt. Auch bringt er einige Inventare. Ferner seien die goldenen Altartafeln erwähnt, die sich lange Zeit im Besitz der Kirchen von Xanten, Aachen, Essen, Petershausen, Magdeburg und Basel befanden und von denen nur die Baseler (im Musée Cluny zu Paris) und die Aachener sich erhalten haben. Weitere Werke der Goldschmiedekunst befanden sich im Mainzer Domschatz. Sie finden sich

[4] Ein hübsches Beispiel führt Bock, Das heilige Cöln 1858. Der Schatz von St. Severin, S. 14 an. Er schreibt: Ein Goldschmiedemeister sagte im Gespräch über die Schätzung des Emails: Zu meiner Jugendzeit war das anders, man machte aus diesem emaillierten Kupfer nicht viel Aufhebens; so erinnere ich mich noch wohl, daß ich als Lehrjunge viele Monate nichts anderes getan habe, als mit einem großen Hammer dies farbige «Posteling» von den vertieften Kupfertafeln abzulösen und auf diese Weise das Metall des Rotkupfers wieder zu gewinnen.

abgebildet in einer Handschrift der Bibliothek zu Aschaffenburg, die den Domschatz unter dem Erzbischof Albrecht von Brandenburg (1490—1545) beschreibt und in 344 Figuren abbildet[5], und die wohl das Urbild des Hallischen Heiligtumsbuchs von 1520 darstellt. Allerdings sind die Zeichnungen so sehr dem Stil des 16. Jahrhunderts angepaßt, daß es schwer ist, danach die Stücke des 12. Jahrhunderts auszuscheiden. Es existiert aber auch eine Aufstellung des Mainzer Domschatzes aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts im Chronicon Moguntinum[6]. Manche Tragaltäre daraus lassen sich wohl mit den im 16. Jahrhundert erwähnten identifizieren. Wir sehen also, es ist der kleinere Teil, der uns erhalten ist. Und wer könnte wissen, ob nicht auch von den untergegangenen Schreinen der eine oder andere eine Künstlerinschrift getragen hat? Ohne Werkstattzusammenhänge leugnen zu wollen, sind doch in den erhaltenen Denkmälern gewiß mehr als zwei Hände zu unterscheiden, und gerade im Verlauf des Vergleichs mit den Handschriften wird sich die Notwendigkeit einer weiteren individuellen Trennung zeigen. Der erste Teil der Arbeit wird sich mit der Entwicklung des Ornaments im XII. Jahrhundert zu beschäftigen haben, soweit sie sich von den rheinischen Goldschmiedearbeiten ablesen läßt; der zweite Teil bringt dann den wesentlichen Vergleich der figürlichen Darstellungen.

I.

Bei den frühesten von Falke auf Eilbertus conzentrierten Arbeiten herrscht das geometrische Ornament vor[7]. Die Säul-

[5] Beschrieben bei J. Merkel, Die Miniaturen und Manuskripte der Kgl. Bayr. Hofbibliothek zu Aschaffenburg, Aschaffenburg 1836. Einzelne Abbildungen bei J. Merkel, Der Mainzer Domschatz, Aschaffenburg 1848.

[6] Jul. v. Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, Wien 1896, und Minkus, Der Kirchenschatz von Mainz im 12. Jahrhundert; Zeitschrift f. christl. Kunst 1897, S. 85.

[7] Taf. IX 1 a dieses Buches.

chen- und Eckpfeiler zeigen mit Kreuzchen gefüllte Schlangenlinien, Reihen weißer Kreise, Zickzacklinien einfach und doppelt, Rautenmuster. Vereinzelt tritt auch eine fortlaufende Ranke auf, nämlich an dem frühen Darmstädter Altärchen mit den Elfenbeinaposteln [8] und dem Altar des Welfenschatzes [9], ein Motiv, das, vielleicht aus der orientalischen Weinranke entwickelt, in der westlichen Goldschmiedekunst vorher seine höchste Ausbildung beiden Arbeiten des Rogerus z. B. am Deckel des Abdinghoferaltares erfahren hat [10]! Interessant ist am Welfentragaltar die Einteilung der Farben an diesem Muster; nämlich an den gerollten, gezackten Stellen immer sehr hell, weiß. Da zu vermuten steht, daß das Ornament aus der Niellokunst des Rogerus, oder auch indirekt, nämlich aus der Architektur — in der Buchmalerei kommt das Motiv um diese Zeit nicht vor — also jedenfalls einer farblosen Kunst entnommen ist, so scheint der Sinn für den Ablauf dieser schnellen und fröhlichen Bewegung, der sich in dieser Aufhellung der Enden zeigt, zum mindesten bemerkenswert. Als ein weiteres ursprünglich vegetabiles Motiv möchte man ein Ornament mit Zacken bezeichnen, die zu je drei und drei die Richtung wechseln. Es dürfte aus der Vorstellung aneinander geschobener Blätter entstanden sein, und kommt als Umrahmung von Elfenbeinen und als Randleiste von Handschriften schon ziemlich früh vor, in Cöln z. B. in der Handschrift der Dombibliothek Cod. 143, einer Ausgabe der Epistulae Pauli, die dem Bischof Evergerus (981—998) überreicht wurde. Es findet sich an den Ecksäulen des Welfenaltars [11]. Ein Säulenpaar des Xantener Altars [12] zeigt

[8] v. Falke-Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Frankfurt a. M. 1904. Taf 34. Dieses Werk wird in Zukunft nur «v. Falke» zitiert. Die Tafeln dieses Buches werden zum Unterschied mit römischen Zahlen bezeichnet.

[9] Taf. IX 1 c und v. Falke, Taf. 18

[10] v. Falke. Taf 14.

[11] Taf. IX 1 b und v. Falke, Taf 18, 19.

[12] Taf. I und v. Falke, Taf. 25.

auch ein Motiv, das aus der ornamentalen Umgestaltung eines Blütenkelches mit Blättern entstanden zu sein scheint, eine Bildung, die ursprünglich in Asien entstanden, durch zufällige Uebernahme — eher als durch unbeeinflußte Neubildung — verwandt wird. Die Tragaltäre zu M. Gladbach[13] und der Sammlung Martin Le Roi[14] zeigen auf dem Deckel ein palmettenartiges Motiv, weiß auf blauem Grunde, das wohl seinen Ursprung an dieser Stelle den Mustern der Stanzbleche verdankt, von denen noch zu reden sein wird. Im Zusammenhang der Entwicklung weist es übrigens auf ähnliche Bestandteile am Berliner Engelaltar[15] hin. Die Stanzbleche an den Schrägen und zum Teil auch an den Dickseiten dieser frühen Arbeiten sind sehr viel fortgeschrittener und flüssiger behandelt, als die Schmelzornamente. Doch ist der Versuch, die Hand verschiedener Meister anzunehmen, hier wohl doch noch von der Hand zu weisen. Man hat die fortgeschrittene Technik des Stanzens zu bedenken, während die Anfertigung des Schmelzes im Westen noch Schwierigkeiten bietet. Für die Arbeit der gleichen Hand spricht z. B. das Stanzblech des Welfenaltares wo die Enden des äußeren Palmettengliedes die gleiche rundlich gezackte Form haben, wie das eben besprochene Blattornament an den Eckpfeilern. Immer wieder finden sich Palmettenmotive in verschiedener Form und Stufe der Weiterbildung. Sehr beliebt ist eine Palmette, deren äußerstes Glied sich vollständig selbstständig gemacht hat. Es rollt sich in saftigvoller Form nach außen, schwingt sich aber dann ganz herum, um schließlich über der ersten gerollten Stelle wieder nach innen zusammenzuschlagen.

Eine auffallende Ausnahme von der durchgehenden Palmettenform des Stanzornaments macht das Stanzblech des

13 Taf. II und v. Falke, Taf. 23, 24.

14 Marquet de Vasselot, La collection Martin Le Roi, Paris 1909, I, pl. 5, 6.

15 v. Falke, Taf. 34.

Kreuzes im Kunstgewerbe-Museum zu Cöln[16], das den figürlichen Motiven nach mit Sicherheit in diesen Kreis verwiesen werden kann. Es zeigt zwei Vögel mit Drachenschwänzen an einem Lebensbaum. Creutz verweist dafür auf eine Stelle bei Theophilus, Kap. LXXIV, wo der Schriftsteller gerade für die Verzierung der Schrägen eine solche Darstellung empfiehlt. Der Ursprung dieser Darstellung ist sassanidisch, wie sich an Hand unzähliger Denkmäler leicht nachweisen ließe. Jedenfalls ist seine Anwendung hier auffallend, weil einzig hier eine geistige Beziehung zwischen Hauptdarstellung und Verzierung erstrebt scheint. Der Künstler, der als erster die sinnvolle Verbindung der Darstellung von Vorgängen des alten und neuen Testamentes im Sinne des Rupert von Deutz versuchte, erfaßt hier zum ersten Mal die Einheitlichkeit des Kunstwerks schärfer und findet es für nötig, das Ornament, das bisher nur die Begleitakkorde des Hauptthemas bildete, als Unterstimme zu der religiösen Melodie mitschwingen zu lassen.

Nun tritt aber in der Entwicklung des Ornaments eine geradezu sprunghafte Wendung ein, die nur durch das Eintreten einer ganz starken Persönlichkeit erklärt werden kann. Es ist das gezackte, zum Teil aus Eichblatt und Distel entwickelte Rankenmotiv, das auf dem Gregoriusschrein zu Siegburg[17], einer Platte der Sammlung Debruge-Dumenil[18], dem Tragaltar in Xanten[19], dem Tragaltar der Kirche St. Maria im Kapitol[20] und den Prophetenplatten des Darmstädter Turmreliquiars[21] vorkommt. Vergleichsmaterial aus der übrigen Kunst fehlt vollständig. Das einzige, was diesem Motiv einigermaßen an die Seite zu setzen wäre, ist auf einem vermutlich rheini-

[16] Creutz in d. Zeitschr. f. christl. Kunst 1913, S. 317.

[17] Taf. IX 2 a, 2 b und v. Falke, Taf. 27, 28.

[18] Didron, Symbolique chrétienne: Annales Archéologiques VIII, 1848, pl. 1.

[19] Taf. III und v. Falke, Taf. 29, 30.

[20] v. Falke, Taf. 31.

[21] Taf. IV und v. Falke, Taf. 35.

schen Reliquienkasten aus Elfenbein im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, einer Arbeit des frühen XI. Jahrhunderts [22]. Seine Verzierung besteht aus Ranken mit ausgesprochen zackigen, nicht lappigen Blättern. Doch ist dieser Vergleich nicht schlagend und auch wegen der unbestimmten Ortsbestimmung kaum heranzuziehen. Zackige Ornamentformen finden sich auch bei Rogerus. Doch wäre aus ihnen allein eine solche Entwicklung kaum möglich. Man hat eben hier wirklich einmal mit einer starken und eigenwilligen Persönlichkeit zu rechnen, die so voll von Lebens- und Formenfreude steckt, daß sie sich auch auf kirchlichen Werken nicht eindämmen kann noch will, und, die gleichgültige Füllung mit geometrischen oder längst geläufigen vegetabilischen Mustern verschmähend, in toll gefärbten und bewegten, wild durcheinanderschießenden Ranken ihre Sinne austobt. Bei näherer Betrachtung ergeben sich allerdings schon hier Unterschiede, die später durch die Vergleiche des Figürlichen verstärkt werden. Während nämlich das Ornament des Gregoriusaltares und der Dumenilplatte willkürlich, mit starkem künstlerischen Selbstbewußtsein behandelt ist, die Figuren nur nebenher wirken läßt und alles mit seinem zwingenden Leben überflutet, nehmen die Altärchen von St. Maria im Kapitol und Xanten und die Darmstädter Prophetenplatten sorgfältig Rücksicht auf die Figur und sind ornamental viel schematischer und gröber behandelt. Warum wir nicht wie Falke diese Werke als Vorstufen des Gregoriusaltares ansehen können, wird im zweiten Teil die Behandlung des Figürlichen zeigen. Wir sehen hier das Ornament, wenn auch unter Beibehalt der neuen Form, wieder zur Palmette gepreßt und in regelmäßigen Windungen die Fläche gleichmäßig bedecken, stets eingedenk der Figuren, die es höchstens hervorzuheben bestrebt ist. Ueber den ebenfalls gänzlich abweichenden Stil der Figuren wird

[22] Kgl. Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christl. Epochen. Die Elfenbeinbildwerke, Berlin 1902, Taf 16, Nr. 42.

später zu sprechen sein. Inschrift und Charakter des Ornaments sind zu nahe verwandt, um den nächsten Schulzusammenhang leugnen zu können; der Meister des Altärchens von Maria im Kapitol und in Xanten und der Prophetenplatten des Darmstädter Turmreliquiars wird ein Schüler des Gregoriusmeisters sein, der das neugeschaffene Ornament etwas temperamentlos übernimmt, dafür aber in der figürlichen Auffassung fortgeschritten ist. Doch davon später.

Den Meister des Gregoriusschreins dürfen wir aber vielleicht wiederfinden in dem Dachornament des Darmstädter Reliquiars, des Ursulaschreins[23], jedenfalls in all den folgenden Arbeiten, die sich im wesentlichen auf das Ornament beschränken, bis der Einfluß von der Maas im Heribertusschrein und den Pantaleonsschreinen die Figur wieder mehr zur Geltung bringt. Im Dach des Darmstädter Reliquiars entfernt sich der Meister schon von der Bildung ausgesprochener Ranken und bleibt bei dieser Gepflogenheit in den folgenden Arbeiten. Er ist nunmehr zur Ruhe und Abklärung gekommen und erstrebt vielleicht eine Art Teppichwirkung. Man ist überall versucht, Naturformen zu entdecken, ohne aber irgend etwas identifizieren zu können. Es sind durch die Natur hindurch gesehene Fantasiegebilde des Künstlers. Nirgends vielleicht in dieser Zeit läßt sich der lebensfreudige Geist besser erkennen, der mit offenen Augen die Welt erfassen lernt, als in diesen durch und durch organischen Formen. Ohne irgendwo gegenständlich zu werden, weiß der Meister das Leben, und die Bewegung, ein ganzes Wachsen, Aufblühen und fröhliches Sein mit intuitiver Kraft zu schildern.

Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir die zahlreichen ähnlichen Ornamente der gleichzeitigen Malerei aus der Schmelzkunst herleiten. Denn wenn wir tatsächlich nur auf die stilkritische Untersuchung angewiesen sind, wie in dieser Zeit, wo jede brauchbare schriftliche Quelle fehlt, muß notwendig die An-

[23] Taf. V, Taf. IX 2 b. 2 c.

nahme gelten, daß die stärkste Persönlichkeit die übrige Produktion beeinflußt. Bei Durchsicht der ähnlichen Denkmäler anderer Kunsttechniken findet sich aber kein einziges, das an Originalität der Erfindung und Stärke des Ausdruckes an die rheinischen Schmelzarbeiten heranreichte. Die Form allein würde aber für die Priorität des Schmeltzornaments noch kein zwingendes Argument sein. Denn der Formwille einer Zeit kann sich — ohne ersichtliche Abhängigkeit voneinander — an verschiedenen Stellen gleichzeitig äußern, weil er eben weniger in einer bestimmten Persönlichkeit als im Wollen einer ganzen Zeit begründet liegt, — wenn dann auch eine besonders starke Individualität dies Wollen zum stärksten Ausdruck bringt und sich zu seinem einzigen Vertreter aufzuschwingen im Stande ist. Kann also die Form allein keinen vollgültigen Beweis bringen — auch lassen sich schließlich Verknüpfungen und Uebergänge aus der früheren Initialornamentik finden — so kommt dieser Schluß doch der Farbe zu, deren gänzlich veränderter Charakter zu diesen Ueberlegungen Anlaß gibt. Die rheinische Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts hält sich durchweg in schweren dunklen Tönen. Große satte Purpurflächen, umrahmt von braun oder violett, begegnen uns immer wieder. Es findet sich schon Gold, aber vielfach wird Silber oder silbrige Töne zur Verzierung benutzt. Auch kleinere Initialen sind vielfach mit Purpur und Silber ausgestattet. Ich verweise vor allem auf Cod. lat. theol. fol. 358 in Berlin, eine Handschrift aus Werden, den Hiddakodex (Cod. 1640) in Darmstadt, der aus Meschede stammt, das Evangeliar des Cölner Priesterseminars und Cod. W. 312 des Cölner Stadtarchivs — davon weichen nun die Codices des XII. Jahrhunderts sehr ab. Helleres Colorit zeigt schon die sicher zwischen 1099 und 1131 zu datierende Handschrift der Hieronymi epistulae et opuscula der Cölner Dombibliothek (Cod. 59)[24]. Die Initialen und Randleisten der

[24] Auf fol. 1 ist Erzbischof Friedrich I. dargestellt, der in den genannten Jahren regierte, abgebildet im Katalog der Düsseldorfer kunst-

folgenden Handschriften sind aber immer mehr aufgehellt, zeigen neben der saftigen, ausgefüllteren Form die charakteristischen Farben blau, grün und gelb, viel helles Gold auch rot und ein helles, an rosa erinnerndes braun. Bei Aenderungen in der Farbe pflegt man in dieser frühen Zeit leicht an technische Bedingungen anzuknüpfen. Für die Malerei können diese aber kaum in Betracht kommen, denn die hellen Farben, die im XII. Jahrhundert in den Vordergrund treten, finden sich auch schon in Handschriften des X. und XI. Jahrhunderts, wenn auch an anderen, untergeordneten Stellen. Die technische Möglichkeit ihrer Verwendung bestand also. Es muß eine besondere Vorliebe für sie plötzlich entstanden sein. Hier liegt es nun sehr nahe, diese von dem gleichzeitigen Aufblühen der Schmelzkunst herzuleiten. Diese bewegt sich, und zwar zunächst aus technischen Gründen, lange Zeit nur in den eben bezeichneten Farben, allerdings ausgenommen rot, das die Malerei aus eigener Machtvollkommeuheit und alter Gewohnheit hinzugibt, aber fast nur für die Konturen. Bald findet die Schmelzkunst auch ein sehr dunkles, bräunliches Rot, während das helle erst mit dem Einfluß von der Maas her Eingang gewinnt, und auch jetzt in cölnischen Arbeiten nur sparsam verwandt wird, ebenso violett. Ursprünglich ist diese geringe Auswahl wohl aus technischen Gründen entstanden. Man konnte die anderen Farben für den Schmelz noch nicht herstellen. Später, als man die Möglichkeit hatte, war man auf die beschränkte Skala so eingearbeitet und hatte es in ihrer Verwendung zu solcher Meisterschaft gebracht, daß man dabei verblieb. Der Reiz dieser leuchtenden hellen Farben mag nun das Auge des Malers so beeinflußt haben, daß er sie in seiner Kunst ebenfalls anwandte und sich, vielleicht ganz unbewußt, fast die gleiche Beschränkung in den Farben auferlegte, die dem Goldschmied aus tech-

historischen Ausstellung, 1904, Nr. 530 und bei Clemen, Roman. Monumentalmalerei, S. 378.

nischen Gründen geboten war. Für diesen Vergleich kommen u. a. in Betracht: Initialen aus dem Darmstädter Cod. 891 aus Maria Laach; in der Stadtbibliothek zu Trier der Codex aureus Prumensis (No. 1708) im zweiten Teil, der im Beginn des XII. Jahrhunderts geschrieben ist. Cod. 1378 aus Echternach die Initialen und Gründe bis fol. 110[25] (dann folgen etwas spätere Federzeichnungen zur vita Martini), dann auch noch eine Bibel der Trierer Stadtbibliothek, Cod. mss. 2, ungewisser Herkunft, die stilistisch nicht direkt mit Cöln, aber mit einer von Cöln beeinflußten norddeutschen Schule in Verbindung stehen kann, schließlich in Trier noch eine Handschrift aus St. Matthias, Cod. 1375, schon Ende des XII. oder Beginn des XIII. Jahrhunderts die besonders charakteristisch die typische Farbenzusammenstellung in Verbindung mit dem fleischigen Ornament bringt. Ferner eine Augustinus-Handschrift aus Tournai in der Kgl. Bibl. zu Brüssel, Cod. 21842 und ein Itinerarium S. Petri in Antwerpen, Musée Plantin-Moretus[26]. In der Düsseldorfer Landesbibliothek ist es ganz besonders das aus Altenberg stammende Evangeliar A 10, das in Betracht kommt. Vor allem der Initial L auf fol. 9, der pflanzliche Motive ganz frei für den ornamentalen Zweck umgebildet zeigt und in der leichten Einordnung und der Selbstverständlichkeit des Farbenaccords den Cölner Goldschmiedearbeiten innerlich sehr nahe steht. In Düsseldorf sind außerdem noch in unserem Sinne bemerkenswert der Cod. A. 18 des Staatsarchivs aus St. Pantaleon in Cöln, die Codd. der Landesbibliothek B 67, B 16, B 51 von fol. 62 an, alle aus Altenberg. In Berlin der Cod. 357 aus Werden, der auch in anderer Beziehung nächste Verwandtschat mit Cöln zeigen wird und cod. lat. fol. 79. In Cöln endlich in der Stadtbibliothek Cod. W. 163, W. 199 aus Knechtsteden[27] geschrieben um 1140, in der Dombibliothek wahrscheinlich

25 Lamprecht, Initialornamentik Leipzig, 1882, Taf. 30, 31.
26 Abb. bei Rooses, Geschichte der Kunst in Flandern, Abb. 11, 12.
27 Lamprecht, Initialornamentik, Taf. 32.

Cod. 207, den ich leider nicht sehen konnte. In London der Cod. des British Museum Harl. 2889[28]. Hiermit dürfte die Reihe der Cöln nahstehenden Handschriften des XII. Jahrhunderts noch nicht erschöpft sein. Es werden sich leicht auch in abgelegeneren Bibliotheken noch weitere Beweise zusammenbringen lassen. — Beispiele aus der Wandmalerei zu bringen ist deshalb sehr erschwert, weil gut gemeinte Restaurationen natürlich als Farbvorlage die besterhaltenen Denkmäler der Zeit, eben die Schmelzarbeiten, heranziehen werden und so eine nähere Verbindung mit ihnen herstellen, als vielleicht tatsächlich bestanden hat. So entzieht sich der letzte Schluß unserer Beurteilung. Im Rheinland kommen vor allem Schwarzrheindorf[29] und Brauweiler[30] in Betracht. Ein solches Ornament, das der Cölner Schmelzkunst sehr nahe steht, wenn auch an eine Beeinflussung nicht zu denken ist — also lediglich gleichzeitiger Ausdruck eines Kunstwollens! — findet sich in der Kirche von Petit-Quevilly bei Rouen, in der Kirche St. Quiriace in Provins und in der Kirche St. Jean aux Bois bei Compiègne[31].

Die Hand unseres Meisters, die nicht zu verkennen ist, findet sich an fast allen Cölner Goldschmiedearbeiten; auch die Schreine, die nach Falke nicht mehr aus seiner Werkstatt kommen, vielleicht Arbeiten seiner Schüler mit starker Beeinflussung von der Maas her sind, so der Benignusschrein[32], der

[28] Ein wichtiges Anschauungsmaterial für die Betrachtung von Handschriften war mir zugänglich in der Sammlung von Photographien, die zur Ergänzung des Verzeichnisses der Bilderhandschriften von Clemen und Haseloff im Katalog der Düsseldorfer kunsthistorischen Ausstellung 1904 zusammengestellt und in Düsseldorf 1904 ausgestellt war. Die Tafeln befinden sich jetzt in Bonn, wo ich sie dankbar benutzte. Abbildungen aus der oben genannten Handschrift auf Taf. 26.

[29] Clemen, Rom. Wandm. d. Rheinlande, Taf. 19, 22. — Ders., Monumontalmalerei, Abb. S. 278, 284.

[30] Clemen, Wandmalereien, Taf. 26.

[31] Gélis-Didot et Lafillée, La peinture décorative en France, Paris ohne Jahr, pl. 10, 13, 31.

[32] v. Falke, Taf. 57, 58.

Innocentus-[33] und Mauritiusschrein, auch der Annoschrein[34] ebenso der Dreikönigenschrein[35], an dem in der Hauptsache Nicolaus von Verdun beteiligt ist, bringen Platten, die nur aus seiner Hand stammen können. Sei es nun, daß sie in gemeinsamer Arbeit entstanden sind, wie vom Heribertusschrein nachzuweisen sein wird, oder daß der Meister in Zeiten ohne Aufträge Platten auf Vorrat anfertigte, die später, auch nach seinem Tode, noch angebracht wurden. Immer wieder prägt sich in diesen Platten das außerordentlich starke Gefühl für starkbewegte Füllung der Fläche aus. Sie vermögen auch mit Leichtigkeit vor den rein naturalistischen Versuchen des Nicolaus von Verdun zu bestehen, was am Dreikönigenschrein beobachtet werden kann. Mehr noch tritt das Streben zu naturalistischer Gestaltung, ein Vorbote der Gotik, am Klosterneuburger Altar auf[36], wo Eichblätter mit ihren Früchten, Efeublätter und Weintrauben naturgetreu nachgebildet sind. Der Cölner Meister will garnichts nachahmen; er faßt das innere Wesen der Natur und gibt so seinen Werken, ohne direkte Beziehung zum äußeren Leben zu suchen, einen inneren Zusammenhalt, ein Bestehen aus sich selbst heraus.

Am Ursula-Antependium im Kunstgewerbe-Museum zu Cöln[37], an der dritten Säule von rechts aus, bemerkt man zum ersten Male eine Aenderung im Charakter des Ornaments. Die Platte ist nicht mehr als einheitlich zu füllende Fläche aufgefaßt, sondern zeigt ein Rosettenmuster in kurzem Rapport. Dies ist als ein Zugeständnis an die starken Einflüsse von der Maas aufzufassen, die sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts

[33] v. Falke, Taf. 55, 56.

[34] v. Falke, Taf. 49/52, Farbtafel XV.

[35] v. Falke, Der Dreikönigsschrein des Nicolaus von Verdun im Cölner Domschatz, M.-Gladbach o. J.

[36] Drexler-Stromer, Der Verduner Altar, Wien 1903, Taf. 1, 25, 33. 40.

[37] v. Falke, S. 39, Abb. 13.

1:

in Cöln geltend machen, besonders durch den Heribertusschrein[38]. Daß er ausschließlich von der Hand des Godefroid de Claire stammt, wie Falke behauptet, ist nicht aufrecht zu erhalten. Der Beweis kann erst geschlossen werden nach der Besprechung des Tierornaments und der Behandlung menschlicher Gestalten. Um hier zunächst nur vom geometrischen und vegetabilen Ornament zu sprechen, so ist die Scheidung, die Falke ablehnt, doch nicht von der Hand zu weisen. Wir sehen seitlich am Dach entlang Platten[39], die durchweg in Farbe und Form, dem Stil entsprechen, der uns von gleichzeitigen Arbeiten aus den Werkstätten an der Maas bekannt ist. Gitterartige Sternmuster, regelmäßige Blümchen, in Quadrate eingeordnet, gegeneinandergestellte Halbkreise, fast alles auf den Akkord dunkel-blau-weiß-rot gestimmt, der in Cöln niemals heimisch wird. Die Schmelzplatten der linken Dachfläche[40] fallen ebenfalls der Maasschule zu. Die Streifen sind im Quadrate geteilt, die abwechselnd eine figürliche und eine ornamentale Darstellung zeigen. Der figürliche Teil, Kampf der Tugenden mit den Lastern, ist sicher dem Godefroid de Claire zuzuschreiben, dafür spricht die technische Behandlung — Erhalten des gravierten Kupfergrundes in den Körperteilen, schematische Faltenbehandlung — wie auch das Motiv; also fallen auch die dazwischen liegenden Ornamente ihm zu. Interessant ist hier der Versuch in Zusammenstellung der Farben und der blumenartigen Form Cölner Art nachzuahmen. Aber die gezackten Ränder belehren uns über die wirkliche Abstammung; sie sind in dieser Zeit ein Charakteristikum der Maasschule. Bemerkenswert ist der Aufbau des Schreins, besonders in der Aufteilung der eben besprochenen linken Dachfläche der auffallende Mangel an tektonischem Gefühl, das dem Cölner nie so sehr abgehen würde. Er rechtfertigt diese Meinung in der Behand-

[38] Taf. VII, VIII und v. Falke, Taf. 82/88.
[39] Taf. IX 3 a, 3 b und v. Falke, Taf. 84, Farbtafel XXIII.
[40] v. Falke, Taf. 85/87.

lung der rechten Dachfläche, die als sein Werk zu betrachten ist. Dort hat er die Bedingungen ganz scharf erfaßt und behandelt die Ornamentstreifen durchaus als Pilaster mit Base und Kapitäl [41]. Es zeigt sich in der Anbringung der Muster ein starkes Gefühl für die Funktion. Die Fußplatte bringt ein Rosetten- oder Zickzackmuster, das Muster der Base hat stets eine pyramidenhafte Tendenz. Ueber einem schmalen, getriebenen Streifen steigt die Säule mit nach oben führendem Muster auf, das Kapitäl bewegt sich wellenförmig, dem Aufstreben der Säulen leicht das Gegengewicht haltend. Die mittlere Säule bringt, bei gleicher Behandlung von Base und Kapitäl abwechselnd ein Ornament und einen Vogel, aber nicht wie auf der anderen Seite, plattenartig aneinandergefügt, sondern durch hellblau schattierte Ranken auf dunkelblauem Grund verbunden. Es ist ganz ausgeschlossen, daß beide Seiten von einer Hand sind; kein Zeitunterschied kann diesen Abgrund überbrücken, der der Abgrund zwischen zwei verschieden bedingten Kulturen ist. So wie auf der rechten Seite ist die Teilung wohl auch ursprünglich für die linke gedacht, denn die Anbringung der quadratisch eingeteilten Streifen ist ganz wesenlos und könnte ohne Schaden für den Aufbau unterbleiben, wenn nicht eine Unterbrechung durch Schmelzstreifen schon in der Treibarbeit der Dachfläche vorgesehen gewesen wäre. Auch das ist schon ein Beweis für die Urheberschaft des Cölner Meisters an der getriebenen Dachfläche, die später zu besprechen ist. Wir hätten dann an der rechten Dachfläche ein Bild davon, wie sich der Meister die ganze Dachbehandlung gedacht hat, die aber von Godefroid, der die andere Seite übernimmt, in seinem abweichenden Formgefühl verändert und um ihre Wirkung gebracht wird. In den ornamentalen Schmuck der Vorderseite [42] scheinen sich die Meister wiederum geteilt zu haben. Das

[41] Taf. VIII und v. Falke, Taf. 88.
[42] v. Falke, Taf. 83.

Braunfirnismuster am Thron der Madonna mit seinen ganz umgerollten Enden gehört wahrscheinlich der Maasschule an; ebenso die äußere Umrahmung: Stelzende Vögel. Das die Madonna umgebende Zwickelornament weist dagegen wieder die typischen Formen des Cölner Ornamentes auf. Auch die innere Umrahmung zeigt das zierliche Rosettenmuster der Fußplatten an den Pilastern der rechten Dachseite.

Einen Widerhall des eben erwähnten Ornamentstils der Maasschule findet man in der gleichzeitigen niederrheinischen Malerei sogut wie garnicht, obgleich er sich rehr verbreitet und fast an keinem späteren Cölner Schrein derartige Platten fehlen. — eher in den Handschriften jener belgischen Provinzen, auf die aber hier nicht einzugehen ist. — Die einzige Handschrift, die vielleicht hier in Betracht käme, ist das Psalterium der Königlichen Bibliothek Berlin Cod. lat. theol. qu. 102, vielleicht ein Cölner Stück [43]. Auffällig für Cöln wäre das gänzliche Fehlen von blau, außer einem ganz hellen an den Gewändern von Joseph und Maria in der Darstellung der Geburt. Bei dem schlechten Erhaltungszustand ist aber ein Nachdunkeln oder Verblassen der Farbe nicht ausgeschlossen. Der Künstler dieser Handschrift wendet nun zur Füllung der Gründe an den ganzseitigen Darstellungen, auch bei einigen kleineren, goldene Rosetten und dreiblättrige Blümchen an, die vielleicht an den Stil der Maas anknüpfen, der seinerseits wieder mit Limoges im Zusammenhang stehen dürfte. Sonst scheint dieser Stil in der Malerei keinen Eingang gefunden zu haben.

[43] Der einzige Beweis für Cölner Herkunft wäre eine Inschrift des 16. Jahrhunderts auf der ersten Seite:

«Diess Buch ist alt manch' hundert Jar,
in Ehren halt's noch immerdar.
Du findst nit viel seint gleichen zwar.
Der Psalter.
Daniel Sudermann zu Cöllen.

Wenigstens ein Beleg dafür, daß um diese Zeit das Stück sich bereits in Cöln befand.

Ebenso geht es mit dem letzten der zu behandelnden pflanzlichen Ornamente: Mit der goldenen Ranke auf dunklem Grunde. Im Braunfirnisbelag (Email brun) weniger sichtbarer Stellen tritt sie schon ziemlich früh in die Erscheinung, vor allem an der Unterseite der kleinen Tragaltäre. Das prächtigste Beispiel bietet die Rückseite des Tafelreliquiares in Fritzlar[44]; die einzelnen Teile sind dick, an den Enden gekräuselt, die ganze Bewegung in der vollsaftigen Schwere der farbigen Ranken etwa des Ursulaschreins. Sehr nahe dieser Art steht das Braunfirnisornament der Maasschule, wie es in Cöln z. B. am Heribertusschrein und an dem Reliquiar des Kunstgewerbemuseums angewandt ist. Die einzelnen Formen sind aber hier viel mehr ausgezogen und verschwungen. Sehr feine dünne Linien bewegen sich zwischen den dicken. Das Gekräuselte der Ränder und Enden fehlt ganz.

Nur wegen seines Vorkommens am Anno-, Albinus-[45] und Dreikönigenschrein muß das Blaugoldornament betrachtet werden, das auf Nicolaus von Verdun zurückgeht, der es am Klosterneuburgeraltar und am Dreikönigsschrein — seinen einzigen sicheren Werken — anwendet. Dies Ornament zeigt sehr feine, golgene Ranken auf dunkelblauem oder dunkelgrünem Grund. Es ist außerordentlich feinlinig, mit zartgezackten Blättchen, geschwungenen Bändern und sehr schlanken Tieren. Es geht offenbar auf rein französische Einflüsse zurück. Limousiner Schreine zeigen als Kämme solch feingeschwungenes Blattwerk und gegeneinandergewandte, zarte, schlanke Tiere. Ein Beispiel dafür im Bonner Provinzial-Museum.

Bei dem sonstigen Handinhandgehen des bodenständigen Schmelz- und Handschriftenornaments ist eine merkwürdige Erscheinung, daß dem ursprünglichen Cölnischen Schmelzornament die Belebung durch Tiere oder Teile von Tieren fast ganz fehlt, während dieses Element von der Buchmalerei sehr ge-

[44] v. Falke, Taf. 108.
[45] v. Falke, Farbtafel XV und XX.

pflegt wird. Dies spricht ebenfalls für die geistige Unabhängigkeit unseres Goldschmiedemeisters von der Buchmalerei. Die Buchmalerei dagegen verzichtet bei aller Anlehnung an die Goldschmiedekunst nicht auf ihre Drachenköpfe und -schwänze, auf Vögel, Vogelflügel usw., zu denen ihr die frühere Buchmalerei, vielleicht auch noch vorhandene germanische Holzplastik die Vorbilder bot. Diese Richtung steht unserem Goldschmiedemeister ferner. Sein System der Flächenfüllung ist ungermanisch in seinem Schwingen und Verklingen der Formen, läßt in seinen gebogenen, bewußt dekorativen Linien an Renaissanceformen denken. Es mögen ihm in der Tat orientalische Stoffe in ihrer ausgeglichenen Wirkung vorgeschwebt, wenn auch nicht vorgelegen haben. So liegt ihm die Lust am Fabulieren fern, die dem Germanen die Hand führt, wenn er unbekümmert, in der Freude am Absonderlichen, Tierköpfe und -klauen aus einem Gewirr von Blättern herauswachsen läßt, wie in den meisten Handschriften des XII. Jahrhunderts ganz besonders zu sehen ist. Nur am Maurinusschrein, wo er aber schon den technisch gleichwertigen Arbeiten von der Maas Konzessionen zu machen anfängt, bringt er in den Zwickeln Vögel an [46], blaugrün auf goldenem Grund, hochbeinige, schlanke Vögel mit langen Schnäbeln, weichen hängenden Schwänzen und Kopffedern, wie sie auch zur Ausfüllung der Ecken in Handschriften — allerdings viel früheren, z. B. Cod. 12 (Hillinuskodex) der Dombibliothek Cöln um 1000 — vorkommen. Man darf auch vielleicht an orientalischen Ursprung denken. So finden sich z. B. Vögel ähnlichen Charakters an dem Antinoestoff in Aachen, aus dem 6. Jahrhundert, dessen Motiv persischen Ursprungs ist [47] ferner auf einem Seidenstoff mit Pfauenmuster im Dom zu Toulouse aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts [48] und dem Potentianusstoff in Sens, der um

[46] v. Falke, Farbtafel IX.
[47] v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1913 Abb. 43.
[48] ebenda, Abb. 205.

1200 entstand [49]. Bei den letzten beiden ist die Herkunft des Motivs nicht mehr festzustellen, da die Tradition sich schon in die abendländische Fabrikation hinein fortsetzt. An einem bemalten Elfenbeinkasten des Kaiser-Friedrich-Museums, aus Sizilien, XII. Jahrhundert, der unstreitig vom Osten beeinflußt ist, finden sich ganz ähnliche Vögel.

Orientalisches liegt auch vielleicht der getriebenen Dachfläche des Heribertusschreins [50] zu Grunde [51]. Auf der linken Seite sind in Kreisen und kreisförmigen Ranken Menschen in Zeittracht dargestellt, die nach Falke Ball spielen, nach Creutz sich über die Kapriolen des Drachen unterhalten, der zwischen ihnen sich windet. Jedenfalls sind sie mit etwas Fröhlichem beschäftigt. Nur einmal wird die Kreisordnung durchbrochen; ein ganzes Dreieck wird von einem Trauben pflückenden, verhältnismäßig riesigen Mann ausgefüllt. Der Raum zwischen den Kreisen wird gefüllt durch gerollte, pflanzliche Ornamente mit gekrausten Enden und große Vögel. Die Ornamente enden auch manchmal in Tierköpfe; die Schwänze mancher Vögel gehen in das Pflan-

49 v. Falke, Abb. 211.

50 Taf. VIII und v. Falke, Taf. 85—88.

51 Eine solche bewußte Uebernahme wäre in den Anlagen des Meisters wohl motiviert. Orientalische Gegenstände kamen zahlreich auf dem Handelswege in die Cölner Gegend und wurden öfter direkt übernommen. Einen Beweis hierfür vermag ich zwar nicht aus der Schmelzkunst, wohl aber aus der Buchmalerei zu erbringen. In der Handschrift Cod. lat. fol. 358 aus Werden in der Kgl. Bibl. zu Berlin, die aus dem Ende des XI. Jahrhunderts stammt, findet sich auf fol. 86 gleichsam als Schrägbalken eines Initials N verwandt, ein Hund mit goldenem Halsband, der durch seine schlanke, graziöse Gestalt auffällt. Derselbe ist, noch etwas vollkommener, wiederholt in einer vermutlich Cölner Handschrift des Cölner Stadtarchivs, W. 365, fol. 14, die ebenfalls auf der Grenze des XI. und XII. Jahrhunderts entstanden ist. Genau der gleiche Hund mit dem angespannten, halbaufgerichteten Körper, das Halsband eine flatternde Schärpe, bildet nun auch den Schmuck eines persischen Silbereimers des X.—XI. Jahrhunderts, der sich jetzt in Petersburg befindet (Abb. bei v. Falke, Seidenweberei, Berlin 1913, Abb. 156 und Smirnow, Argenterie orientale, Taf. 75). Da derartige Motive in der rheinischen Kunst sonst nicht üblich sind, ist die Uebernahme wohl ohne allen Zweifel.

zenornament über. Auf der rechten Seite sind aus den Kreisen breite, ornamentierte Ringe geworden. Die Figuren stellen Heilige dar. Die Pflanze tritt im Ornament zurück, dient nur noch zur Umrahmung der Tiere. Die Tiere sind ziemlich schlank gebildet. Man bemerkt einen Centauren, Eulen, Bären, Drachen, auch wieder Vögel, die denen vom Maurinusschrein ähneln. Die Anbringung der Tiere ist hier nicht verwandt mit den oben besprochenen Motiven der Buchmalerei. Vielmehr hat sie orientalische Vorbilder, die allerdings teilweise in den Besitz abendländischer Kunst übergegangen sind. Sehr nahe stehen der vorderen Seite die Schwertscheide im Essener Schatz, die allerdings von Humann[53] wesentlich früher datiert wird; ferner der Deckel eines Evangeliars in Bamberg[54]. Es ist jedoch fraglich, ob diese Einflüsse angenommen werden dürfen. Bei der Gleichheit des Motivs sprudelt doch in den Darstellungen des Heribertusschreins ein ganz anderes Leben. Man sollte denken, daß dem Künstler orientalische Originalarbeiten vorgelegen haben, denen er kraft seiner Persönlichkeit deutschen Geist — fast möchte man sagen: rheinischen Geist — mitteilte. Umsomehr ist diese Annahme ins Auge zu fassen, als an keinem der in Deutschland vorhandenen Denkmäler der ornamentierte Ring an Stelle des Rankenkreises getreten ist[55]. In Frankreich dagegen finden sich manche Beispiele dafür. —

[53] Humann, Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, Düsseldorf 1904, Taf. 11. Weitere Denkmäler siehe bei Humann, Textband, S. 96ff.

[54] Bassermann-Jordan, Der Bamberger Domschatz, München 1914, Taf. 18 B.

[55] Diese Benutzung von Medaillons als Mittel zur Flächenfüllung, während sie früher lediglich in der Umrahmung verwandt wurden, ist vielleicht nicht ohne Einfluß, auf die spätere rheinische Buchmalerei, die öfter ganze Seiten mit Medaillons füllt. Erwähnt sei hier in Trier, Stadtbibliothek, Nr. 1708 der liber Aureus Prumensis, in Brüssel Bibl. Royale ms. 467 Chron. reg. aus Aachen, der Miscellancodex aus St. Pantaleon in Düsseldorf Staatsarchiv A. 18, die Chron. reg. aus St. Pantaleon in Wolfenbüttel Aug. 74, 3. Sämtlich abgebildet in der Anmerk. 28 erwähnten Sammlung.

Man hat für den Westen des Reiches — vor allem in dieser Zeit — immer eher mit dem Handelsweg über Frankreich oder dem Seeweg nach Italien, der ja auch Frankreichs Städte berühren muß, zu rechnen, als über Italien auf dem Landwege [56].

Erwähnt sei hier nur ein Streifen am Portal der Kathedrale zu St. Gilles, auf dem Tiere in solchen nebeneinandergeordneten Ringen dargestellt sind und Wandmalereien in der Kirche von Auxerre [57]. Hier sind sie noch ganz orientalisch gehalten, aber ins abendländische übersetzt finden sie sich z. B. in der Kirche von Poncé (Sarthe) [58] und in der Kirche St. Quiriace in Provins [59]. Trotzdem also ein französischer Einfluß neben dem orientalischen nicht ausgeschlossen ist, dürfen wir doch den Meister dieser Platten nicht in Frankreich suchen, auch nicht an der Maas, obgleich dies bei der übrigen Mitarbeit der Maaskünstler naheliegen könnte. Der erste Beweis dagegen wurde schon bei der Behandlung der ornamentalen Schmelzstücke des Daches erbracht: Der Meister der Platten hat schon durch die Einteilung auf eine weitere tektonische Gliederung der Dachfläche durch Schmelzstücke hingezielt, die auch auf der rechten Seite ausgeführt ist, während der Partner charakterlose Streifen anbringt mit Darstellungen aus seinem Vorrat, die in keiner Weise den Geist der getriebenen Bilder aufgreifen oder fortführen. Also dürfte der Meister, der die tektonische Forderung der Dachfläche erfaßt hat auch ihr Verfertiger sein. Ein weiterer Beweis ergibt sich aus dem inneren Leben, der Ausdruckskraft der Darstellung. Steckt nicht in diesen frohbewegten Gestalten, den springenden Tieren und lachenden Menschen, die fast wie eine Vorahnung der gotischen

[56] A. Beer, Geschichte des Welthandels, Wien 1860, I, S. 219. — W. Heyd, Geschichte des Levantehandels im Mittelalter, Stuttgart 1879, I, S. 103. — Lamprecht, Deutsche Geschichte, III, S. 21 ff.

[57] Gélis-Didot und Laffillée. pl. 14, auch Textabb.

[58] Gélis-Didot, Textabbildung O zu pl. 6.

[59] Gélis-Didot, pl. 13.

Cölner Reliquienbüsten mit ihren vergnügten Gesichtern sind, den geschwungenen Ranken, die den Zug der Bewegungen leicht aufnehmen und weiterführen, dasselbe warme Leben dieselbe Freude am Sein wie in den am höchsten entwickelten Ornamenten der Cölner Schreine? Nur ist hier beim Goldblech, das nicht durch leichte und helle Farbübergänge zu wirken vermag, das Gegenständliche herangezogen. Man könnte einwerfen, daß doch gerade dem Meister der Ornamente das Figürliche stets ferngestanden habe. Dies trifft für die Schmelzkunst zu, die in jeder Hinsicht sein Gebiet war und noch keine festen Traditionen hatte. Der Treibkunst aber widmete er sich, als sie auch anderweitig schon hoch in Blüte stand, und es mögen wohl für die Verzierung der Dachfläche Vorschriften bestanden haben oder Abkommen getroffen worden sein, die diese Darstellungen forderten. Wenn wir aber den freischaltenden Geist, der in ihnen herrscht, mit der Arbeit der Godefroidschule am Heribertusschrein und anderen Werken vergleichen, so wird uns klar: Der Meister Godefroid, der es an Farbensinn und Klarheit, an Sorgfalt und Geschmack in der Arbeit nicht fehlen läßt, der auch figürliche Gruppen scharf erfaßt und künstlerisch zu gestalten vermag, zeigt doch nirgends die Fähigkeit, den organischen Ablauf einer Bewegung so mit Verständnis und Liebe zum Ausdruck zu bringen. Er kann nicht der Verfertiger der Dachflächen sein. Nur der Meister der Ornamente kann in Betracht kommen.

Eine andere Gruppe des Tierornamentes die sich am Annoschrein und den verwandten Arbeiten und Bruchstücken findet, ist zwar nicht ursprünglich cölnischer Herkunft, muß aber wegen des großen Einflusses auf die spätere Cölner Buchmalerei hier behandelt werden. Es sind die reihenweise in Kreise oder Halbkreise geordneten Fabeltiere und Mißgestalten[60]. Aus einem Vogelkörper wächst ein menschliches Antlitz, Leute, die nur

[60] v. Falke, Farbtafel XXI.

aus Kopf und Beinen bestehen, tanzen daher; ein anderer hat keinen Kopf, sein Gesicht ist auf den Leib gezeichnet. Eine Brücke zu den früh germanischen Fabelwesen zu schlagen, ist bei tieferem Eindringen nicht möglich Was wir hier auf dem Metallstreifen sehen, ist bewußtes Spielen mit dem Grotesken, kein dumpfes Glauben und Ahnen. Daneben sind auch Vögel und Hunde dargestellt, mit übertriebener aber nicht schlecht beobachteter Bewegung, die sich dem Rahmen gut einordnen. Der gleiche Geist findet sich in manchen Werken der gleichzeitigen Architekturplastik. Ich erwähne einen ornamentierten romanischen Portalbogen im Museum zu Darmstadt. Französischer Einfluß dürfte kaum bestritten werden. Zum Vergleich kommen vor allem in Frage: St. Philibert zu Tournus (1150 bis 1250)[61] und die Kirchen zu Poncé (Sarthe) und zu Fréjus (Var)[62]. An Godefroid ist ebensowenig zu denken wie an den Meister der Ornamente. Da die Arbeiten technisch dem Nicolaus von Verdun nahestehen — die Zusammensetzung von blau und gold, die tiefeingeschnittenen Linien der Zeichnung, der Naturalismus bei einzelnen Tieren — so dürften diese Streifen wenn auch nicht ihm, so doch einem Schüler oder Nachfolger zugeschrieben werden. Zum Vergleich kommen von Werken seiner Hand oder Schule in Betracht: die Löwenköpfe und menschlichen Fratzen am Dreikönigsschrein[63] und die Salbflasche[64] im Berliner Kunstgewerbe-Museum, die ihm jedenfalls nahesteht, von Falke ihm zugeschrieben wird. Die spätere Buchmalerei in Cöln nimmt diesen Stil auf, vor allem in der Bibel Cod. lat. theol. fol. 379 der Berliner Königlichen Bibliothek, die Cölner Ursprungs und um 1240 anzusetzen ist. Hier finden sich, nach Art der späteren Drolerien, Fabeltiere und Mißgestalten der eben beschriebenen Art als Randschmuck, deren

[61] Westlake, Mural paintings, II, S. 181.
[62] Gélis-Didot, Textabb. zu pl. 20 u. pl. 31.
[63] v. Falke, Der Dreikönigenschrein, Taf. 5, 6, 24.
[64] Im Text des gleichen Werkes abgebildet.

Ursprung aus der Goldschmiedekunst nicht nur durch den ähnlichen Charakter erhellt, sondern mehr noch durch die Ausführung und Modellierung nur in Gold bei der sonstigen Farbigkeit der Handschrift [65].

Faßt man die Ergebnisse des ersten Teiles zusammen, so ergeben sich drei Perioden, die sich nicht eigentlich auseinander entwickeln:

1. Das geometrische und das einfache Rankenornament, das im wesentlichen unpersönlich und ohne hervorragend künstlerische Bedeutung bleibt, wenn auch an manchen Stellen Anläufe zu verständnisvoller Gestaltung gemacht werden. Der Schwerpunkt dieser Schule liegt durchaus im Figürlichen.

2. Das starkfarbige, vegetabilische Ornament, das aber nie naturalistisch wird und sich aus der Ranke zu in Farbe und Form gleichmäßig harmonischen Gebilden entwickelt.

3. Das vielfach französisch-orientalisch beeinflußte Tierornament.

Dem Meister des Gregoriusschreins, der in der Folge der Meister der Ornamente genannt wurde, mußte Verschiedenes abgesprochen werden, was früher der gleichen Hand zu ent-

[65] Der Vollständigkeit halber sei eine weitere Gruppe von Tierornamenten hinzugefügt, die weder Cölner Ursprunges ist, noch irgend einen Einfluß auf die spätere Produktion ausübt. Dieses kommt am Maurinusschrein (Farbtafel VI) und am Mauritius- und Innocentiusschrein (v. Falke, Taf. 55/56 vor und findet sich zuerst am Heribertusschrein (v. Falke, Farbtafel XXIII). Es ist ein Erzeugnis der Schule des Godefroid. Es handelt sich um rauten- oder quadratförmig dreigeteilte Plättchen mit sehr scharf gezeichneten Tieren; ein fressendes Pferd, ein Hirsch, ein Löwe, auch Vögel, z. B. Hahn und Pfau, die eine Klaue gegeneinander heben — Motive, die zweifellos ursprünglich dem Orient entstammen, aber länger schon recipiert und vielleicht über Frankreich eingewandert sind. Eine Wandmalerei in St. Jean zu Poitiers zeigt ähnliches Gélis-Didot, pl. 4). Das direkte Vorbild wird aber wohl näher liegen. An der Schmalseite des Andreasreliquiars zu Trier (v. Falke, Taf. 6) aus dem X. Jahrhundert finden sich ähnliche Darstellungen mit einem Bäumchen in der Mitte, wie auf orientalischen Seidenstoffen. Dieses Bäumchen kommt an einigen der genannten Stellen noch zur Darstellung, wenn auch auf besonderer Platte.

stammen schien; dafür wurde er als Hersteller der getriebenen Dachfläche und verschiedener anderer Teile des Heribertusschreins erkannt. Er vor allem verkörpert in seiner Lebens- und Formenfreude rheinische Art: Germanentum mit einem Schuß leichteren Blutes durchsetzt.

II.

Für die Betrachtung des figürlichen Stils wird sich die Arbeit im wesentlichen, mit kleinen Ausnahmen, auf die zweidimensionalen Darstellungen beschränken. Eine Einbeziehung der plastischen Werke der Goldschmiedekunst würde einen Vergleich mit Arbeiten der Holz- und Steinskulptur erfordern, der über den Rahmen der Abhandlung hinausgeht, übrigens auch zum größten Teil von Johannes Klein in seinem Buch: Die romanische Steinplastik des Niederrheins, Straßburg 1916, bereits gemacht ist.

Wir werden drei Stilphasen zu unterscheiden haben: 1. den strengen, statuarischen Stil; 2. den geknitterten, bewegten Stil; 3. den weichen, fließenden Stil.

Den frühesten Charakter der Cölner Goldschmiedeschule weisen auf: der Mauritius-Tragaltar in Siegburg [66], der Tragaltar des Welfenschatzes und der St. Viktorschrein in Xanten. Ueberall ist eine große Würde und Ausgeglichenheit, trotz strenger statuarischer Gebundenheit, das Leben in Köpfen, Händen und Gewand mit großer Stärke erfaßt. Die Falten vermögen noch nicht den Körper darunter auszudrücken, eine Auflockerung wird z. B. am Deckel des Welfenaltares schon versucht, ohne aber den Zweck ganz zu erfüllen, zum Teil sind die Figuren im Schmelz auf Goldgrund ausgeführt, so am Altar des Welfenschatzes, teils in das Kupfer graviert und mit Schmelzgrund versehen. Beide Arten gehen auf frühere Gravier-

[66] Taf. X 1 a.

arbeiten zurück, für die eine Entwicklungsreihe in etwa aufzustellen ist. Vor allem sind zu berücksichtigen: Ein Altärchen in Lette i. W. [67], ein Altärchen der Sammlung Martin Le Roy [68] und ein Buchdeckel im Darmstädter Museum. Besonders dieser letztere läßt die Zusammenhänge gut erkennen. Man beachte die strengen, nach unten sich verbreitenderen Faltenzüge, die bedeutenden Bewegungen der übergroßen Hände. Von Handschriften kommen vor allem die Werdener Hs. Cod. lat. fol. 357 der Berliner Königl. Bibl. in Betracht. Darstellungen wie die Kreuzigung, der Salvator, die Visitatio sind im Charakter, in der Faltenbehandlung und dem Ausdruck der Köpfe sehr nahe verwandt. In diesen Kreis wäre weiter einzubeziehen die Hs. Cod. lat. 17325 in Paris [69]. Die Darstellungen sind noch gebunden, aber voll innerer Lebendigkeit. Die Art der Umrahmung stimmt bei der Kreuzigung, der Verkündigung und der Grablegung mit der Berliner Handschrift genau überein. Ihre Lokalisierung nach Cöln ist nicht sicher. Vielleicht stammt auch sie aus der Werdener Gegend und bildet in ihren etwas steifen Formen ein Beispiel für konservative Provinzialkunst. Ein Denkmal aus der Monumentalmalerei steht ebenfalls zur Verfügung. Es sind die Malereien der Westapsis der Abtei Knechtsteden. Der Salvator [70] ist in Charakter und Faltengebung dem der Werdener Handschrift verwandt. Die Apostel [71] stehen denen aus der Himmelfahrt der Pariser Handschrift nahe. Die Faltenzüge sind schmaler geworden, das Gewand wulstet sich an manchen Stellen, ist um den Arm geschlungen — ganz ähnlich übrigens, wie bei dem Schmelzaltärchen der Sammlung Martin le Roy. Aber der nach untenhin sich verbreiternde Umriß der Gewandung, die strenge Statuarik, auch

[67] Ludorff, Kunstdenkmäler Westfalens, Kreis Wiedenbrück. Taf. 19.
[68] Marquet de Vasselot, La coll. Martin le Roy, I, pl. 1.
[69] Photographiert in der Anm. 28 erwähnten Sammlung Taf. 27.
[70] Clemen, Monumentalmalerei, S. 252.
[71] Clemen, a. a. O., S. 254, 255.

die ausgesprochenen Handbewegungen, die Wendungen der Köpfe stellen eine Verbindung mit den Eilbertusarbeiten her. Die Knechtstedener Malereien fallen in die Zeit von 1138 bis 1151 [72]. Die Arbeiten des Eilbertus gruppieren sich, was die Datierung angeht, um den Viktorschrein in Xanten, den der 1625 darin gefundene Zettel[73] auf 1129 festsetzt. Bei den wechselvollen Schicksalen, die der Schrein gehabt hat, erscheint es zweifelhaft ob der gefundene Zettel wirklich das richtige Datum angibt. Der Schrein ist mehrmals beschädigt und beraubt worden[74]; dabei könnte der Zettel vertauscht oder gefälscht worden sein. Wenn man das Datum auch für die noch klobigen Figuren der Längsseiten annehmen will, so möchte man doch die höher entwickelten Figuren der Dachflächen nicht an den Anfang der Entwicklung setzen, was unumgänglich ist, wenn das überlieferte Datum für den ganzen Schrein stimmt.

Halten wir nun von Knechtsteden aus weiter Umschau nach verwandten Denkmälern, so kommen wir auf Darstellungen, die im ersten Augenblick sehr abgelegen scheinen werden. Ein näherer Vergleich wird aber die Berechtigung zeigen. Es sind die Schmelzplatten mit Aposteln vom Heribertusschrein[75]. Es wurde schon mehrfach die Zusammenarbeit verschiedener Hände gerade an diesem Schrein zu charakterisieren gesucht. Hier ist ein weiterer Beweis dafür. Die Rundplatten des Daches verraten durchaus den Charakter der Arbeiten des Godefroid de Claire. Ihm ist eine gewisse dickflüssige Behandlung der Faltenzüge eigen. Bei den stehenden Aposteln der Seitenflächen folgen dagegen die Falten der Bewegung des Körpers sehr feinfühlig, wenn auch noch nicht erschöpfend. Die Falten auf den Rundplatten scheinen zunächst auch dem Körper zu folgen,

72 Der Bau ist 1138 begonnen, der Westbau war vor 1150 vollendet.

73 Gelenius, Farragines, Cöln 1645, I, fol. 53.

74 Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinlande, Band I, 3, Seite 106. — Gelenius, Farragines, I, fol. 48, XX fol. 581.

75 Taf. X 1 b.

aber in einer viel schwerfälligeren Weise, die die Absicht, wenn sie überhaupt bestanden hat, wieder verwischt. Die Linien sind in ziemlichen Abständen angebracht, dazwischen schieben sich die Massen hochgequollen und gebläht zusammen. Zu beobachten ist dies an dem Kruzifix in London, den Kreuzen im Beuth-Schinkel-Museum zu Charlottenburg und im British-Museum; am Heribertus-Schrein ist damit zu vergleichen der schlafende Heribertus der ersten Platte von links an der linken Dachseite, und die Figur der zweiten Platte von rechts an der rechten Dachseite. Die Verzierung des Daches mit Rundplatten ist überhaupt nicht rheinisch sondern niederlothringisch. Bei den Aposteln aber ist es im wesentlichen nur die vorgeschrittene Technik und das zufällige Vorkommen am gleichen Schrein, das sie Godefroid zuweisen ließ. Die Technik der sog. Schmelzmalerei d. h. des Benutzens mehrerer Farben nebeneinander ohne trennenden Steg ist allerdings in dieser Vollkommenheit und äußerem Umfang in Cöln vorher nicht geübt worden. Doch ist die Technik auf kleineren Platten des Meisters der Ornamente schon ziemlich weit gediehen, und Versuche, sie auch an Figuren zu verwenden, finden sich schon am Viktorschrein. Uebrigens ist es auch im Allgemeinen die Art des Godefroid, nur die Gewänder in Schmelz zu arbeiten, die Gesichter dagegen in Kupfer lediglich zu gravieren, eine Gepflogenheit, die auch an den Rundplatten des Daches beobachtet werden kann. Hier sind jedoch auch das Gesicht und die übrigen Körperteile in Schmelz ausgeführt. Auch der Charakter entspricht kaum dem Godefroid. Diese äußere Starrheit bei stärkstem Würde- und Lebensgefühl liegt nicht in der Linie seines Ausdrucks, ist vielmehr in Zusammenhang zu bringen, mit der mehr innerlichen, rheinischen Richtung. Die Arbeit am Heribertusschrein fällt, weit gefaßt, in die Jahre 1150—1170[76]. Ein direkter

[76] 1147 wird Heribert heilig gesprochen und jedenfalls bald darauf seine Gebeine in der Deutzer Kirche feierlich beigesetzt. Doch ist es

Zusammenhang mit Knechtsteden ist also nicht ausgeschlossen. Wir dürfen in dem Meister der Apostel, also wohl einem rheinischen Künstler sehen, der seine letzte Vervollkommnung in der Schmelzmalerei dem Godefroid de Claire — vielleicht bei dessen Aufenthalt in Cöln? — verdanken mag, innerlich aber auf der rheinischen Kunst fußt, die für uns durch die früheren Cölner, dem Eilbertus zugewiesenen Goldschmiedearbeiten, die Pariser Hs. cod. lat. 17325, die Berliner Hs. cod. lat. theol. 357 und die Wandmalerei in Knechtsteden verkörpert ist. Es muß hier ein kleiner Exkurs über die vermutliche Herkunft der plastischen Figuren des Heribertusschreines gemacht werden. Klein zieht auf S. 7 seines oben (S. 27) zitierten Buches die Gestalten des Heribertusschreines als rheinischen Charakters zum Vergleich heran, während er auf S. 54 f. das Prinzip der Teilung der Dachfläche als charakteristisch für die Maas in Anspruch nimmt. Vielmehr scheinen gerade die Gestalten des Heribertus-Schreins der Maasschule anzugehören. Die parallelen Winkelfalten, die dort als typisch rheinisch bezeichnet sind, finden sich ebenso an manchen Werken der Maasschule z. B. der Ecclesia am Tragaltar zu Augsburg[77], dem Christus am Kreuz des South-Kensington Museums[78], dem Servatiusschrein in Maastricht[79]. Andererseits ist die Haartracht vielfach in der von Klein für die Maas in Anspruch genommenen Weise behandelt. Ferner scheint das Hervortreten der Kniee bei sitzenden Gestalten ein wichtiges Merkmal für die wesentliche Herkunft zu sein. Es findet sich in der Kleinplastik am Servatiusschrein zu Maastricht, und am Candidusschrein in Brüssel[80]. Halten wir, gestützt auf Kleins Ausführungen, in der verwandten Großplastik

keineswegs sicher, ob der Schrein bei der Feier schon fertig war. Seine Vollendung kann sich über viele Jahre hinaus fortziehen.

[77] v. Falke, Taf. 77.

[78] Ebenda, Taf. 75.

[79] Ebenda, Taf. 71, 72.

[80] Ebenda, Taf. 80.

Umschau, so finden wir das Motiv wiederholt am thronenden Christus der Reliefs zu Gustorf, die nach Klein des Maasschule angehören, während beispielsweise bei der Madonna des Altaraufsatzes zu Brauweiler, der einer Cölner Entwicklungsreihe entstammt, das Gewand der Schenkel entlang gleichmäßig glatt gezogen ist und dazwischen in parallelen Winkelfalten liegt.

In die oben besprochene Knechtstedener-Cölner Entwicklungslinie gehört auch das einzige Denkmal der rheinischen Glasmalerei, das wir aus so früher Zeit noch besitzen: Die beiden Scheiben aus Peterslahr im Bonner Provinzial-Museum [81]. Ein Vergleich des Salvators mit der gleichen Darstellung der genannten Werdener Handschrift zeigt dies deutlich: Der gleiche strenge Fall des Gewandes, die Bewegung der Hand, auch die bedachtsame wirkungsvolle Flächenfüllung und Farbenwahl lassen uns den Zusammenhang erkennen. In dem heiligen Bartholomäus macht sich schon die Neigung zu flüssigerer Behandlung des Gewandes geltend, wenn auch der starre Charakter noch durchaus gewahrt bleibt.

Von den Arbeiten, die Falke dem Eilbertus zuweist, blieben bisher zwei unberücksichtigt und zwar der Tragaltar in M.-Gladbach [82] und der ihm nahe verwandte der Sammlung Martin le Roy. Und zwar deshalb, weil der Stil der Figuren viel lebhafter, bewegter ist, als an den zuvor betrachteten Arbeiten. Die Anordnung der Darstellungen, auch die Aufteilung des Deckels stellen diese Arbeiten zwar in nächste Nähe der zuerst besprochenen. Wenn sie aber von derselben Hand sind, dann sind es ihre letzte Arbeiten, und sie ist neuen Einflüssen zu-

[81] Photographiert von Dr. Stoedtner. — Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien vom 12.—16. Jahrhundert, Düsseldorf 1912, I, Abb. 108, 109. Der Salvator auch bei H. Schmitz, Die Glasgemälde des Königl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin 1913, Abb. 5, S. 6.

[82] Taf. II, Taf. X 2 a und Falke. Taf. 23 u. 24; von der Oberseite auch eine gute Abbildung bei E. Brasse, Geschichte der Stadt und Abtei Gladbach 1904, S. 200.

gänglich geworden. Die Figuren sind beweglicher und lebhafter. Dies tritt vor allem bei den Sitzenden hervor. Diese Art mit beiderseitig gespreizten Knieen kommt in früheren Arbeiten nicht vor. Das lebendige, aber künstlerisch beherrschte Hin und Her der Faltenzüge ist besonders zu beachten bei dem Simon und Jakobus des Gladbacher Altares. Besonders akzentuierte Bewegung zeigen der Barnabas und Jakobus des Altärchens von Martin le Roy [83]. Dieser Stil wird fortgeführt im Siegburger Gregoriusschrein [84] und der Dumenilplatte, entwickelt sich dann aber in den Altären von Maria im Kapitol und Xanten und am Darmstädter Reliquiar zu mehr fließenden Linien ohne aber hier seinen nervösen Charakter schon ganz aufzugeben. Dies geschieht erst in dem Engelsaltärchen des Berliner Kunstgewerbe-Museums und den verwandten Werken, von denen noch zu reden sein wird. Um zunächst bei den Beispielen für den geknitterten, bewegten Stil zu bleiben — also Gladbacher Altar, Altar Martin le Roy, Gregoriusschrein — so bieten sich dafür zwei wenig beachtete Vorbilder. Nämlich ein Altarbeschlag aus der Sammlung Lanna, jetzt Kunstgewerbe-Museum, Berlin [85] und die Abtreihe in der Gladbacher Handschrift des Cölner Archivs W. 232. Das Stück der Sammlung Lanna aus dem XII. Jahrhundert wird mit rheinisch-westfälisch bezeichnet [86]. Die betreffende Handschrift befand sich

83 La coll. Martin le Roy, I. pl. 5.

84 Taf. X 2 b.

85 Die Sammlung Lanna, II. Teil, Lepkes Kunstauktionshaus, Berlin, Nr. 1605, T. 93.

86 Die Verwendung ist wohl analog dem Xantener Bronzereliquiar zu denken (Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Band I, Kreis Moers, S. 131). Das Xantener Stück gehört einer primitiveren Entwicklung an, obgleich die Ausführung verhältnismäßig sorgfältig ist. Die vorquellenden Augen, die am Boden klebenden Füße der Arkadenfiguren, vor allem aber der Gesamtstil der Sitzfiguren auf dem Dach stehen in keinem Zusammenhang mit Erzeugnissen unserer Schule. Im Fall der Gewänder ist am Rand eine Art von Lebhaftigkeit angestrebt. Aber es fällt alles schwer und unlebendig, die Untergewänder sind schematisch und unstofflich behandelt.

seit dem XIV. Jahrhundert in der dortigen Abtei nach einer gleichzeitigen Inschrift, dürfte also, da auch die Namen der Aebte sich auf Gladbach beziehen, dort entstanden sein. Nach den Analogien, die sich zwischen dem Beschlag und der Handschrift ergeben werden, ist der Beschlag jedenfalls nicht weit von Gladbach zu lokalisieren. An dem Altarbeschlag kommen für unsere Zwecke die Apostel, vor allem die an den Breitseiten, in Betracht; an der Handschrift die Darstellung von sieben Aebten unter Arkaden, während das Widmungsbild der Gegenseite im Charakter gleichartig, zum Vergleich aber weniger geeignet ist. Es darf zunächst nicht außer Acht gelassen werden, daß die Qualität der beiden Arbeiten nicht die beste ist. In dem Beschlag haben wir gravierte Figuren, in den Umrissen aus dem Metall geschnitten.

Das ganze ist etwas roh in den Formen, was besonders beim Ornament auffällt. Und ähnlich ist es auch mit der Handschrift. Man muß sich aber, da weitere Belegstücke fehlen, mit diesen hier begnügen, und die ungleich feinere Technik und Ausarbeitung der Cölner Arbeiten in Rechnung ziehen. Um die Verwandtschaft zwischen den beiden Stücken nachzuweisen, sei zuerst kurz auf die Arkatur hingewiesen. Die Behandlung der Säulen an sich ist verschieden. Der Altarbeschlag zeigt zwei oder drei dünne Stengel durch Ringe zusammengehalten, die Kapitäle kelchartig oder rhombisch. Die Handschrift dagegen weist regelrechte Säulen auf, romanische Basen, — eine anscheinend mit Eckblättern — und zum Teil kelchartige, zum Teil eine Art von Blattkapitäl. Auffallend ähnlich sind aber bei beiden Stücken die rohen, palmettenartigen Gebilde, die die Bogenzwickel ausfüllen. Die Figuren ähneln sich in der Behandlung und im Charakter sehr, z. B. der streifigen Haarbehandlung, den schmalen, nebeneinandergesetzten Faltenzügen. Als besonders einleuchtend seien gegenübergestellt, von dem Beschlag der vierte Apostel des oberen langen Streifens und aus der Handschrift der 3. Abt der oberen und der 1.

der unteren Reihe. Bedeutsam für den Vergleich mit den Cölner Arbeiten ist die Beweglichkeit der Figuren, die sich vor allem im Aufsetzen der Füße zeigt. Ein Fuß steht etwas höher als der andere, scheint leicht mit der Spitze aufzustehen oder sich zum Gehen anzuschicken. Auch das Aufflattern und Blähen des Gewandes zeigt sich hier wieder.

Es kann nun nicht behauptet werden, die Altärchen in Gladbach und der Sammlung Martin le Roy einerseits und der Gregoriusschrein andererseits entstammten einer Hand. Dafür hängen die beiden erstgenannten Arbeiten zu eng mit den Arbeiten des Eilbertus zusammen, dafür ist die Individualität in dem gänzlich neuartigen Ornament des Gregoriusaltares zu ausgeprägt. Vielmehr haben wir uns den Meister des Gregoriusaltares, der ornamental ganz schöpferisch arbeitet, in Bezug auf die figürliche Darstellung als abhängig von seinem Vorgänger zu denken, dessen Intentionen er mit seinem nervösen Temperament anders und leichter auffaßt. Wenn dieser Vorgänger aber nicht Eilbertus selbst ist, so darf vielleicht ein Schüler von ihm in Anspruch genommen werden, der dem befreundeten Gladbach entstammt oder überhaupt dort arbeitet. Daß die rohen Federzeichnungen der Handschrift von ihm stammen, ist allerdings nicht glaubhaft, aber sie können doch zu seiner Zeit dort entstanden sein. Bei ihm wird dann auch der Tragaltar für die Abtei bestellt, der sich heute noch dort befindet.

Es wurde schon im I. Teil darauf hingewiesen, daß wegen der Schematisierung des ursprünglich so lebendigen Ornaments die Altäre von St. Maria im Kapitol und Xanten — mit dem auch das Fragment des Bonner Provinzial-Museums in engster Verbindung steht — und die Prophetenplatten des Darmstädter Turmreliquiars notwendig die Arbeit eines Schülers des Gregoriusmeisters sein müssen, der sich im Ornament an den Meister hält, in der Figur aber mehr und mehr seine eigenen Wege geht. Für eine Anfängerarbeit spricht auch die mindere Quali-

tät des Altärchens von St. Maria im Kapitol. Bei einem ersten Vergleich finden sich manche Aehnlichkeiten mit dem Gregoriusaltar. Betrachtet man im Einzelnen den Oseas oder Daniel des Gregoriusaltars [87], den Salomon und Habakuk [88] an der Schmalseite des Altars in Maria im Kapitol und etwa den Sophonias des Darmstädter Reliquiars [89], so fällt die leichte, fast kokette Art des Dastehens auf, das zwischen den Beinen straffgezogene Gewand, trotzdem aber schon im Salomon das Motiv etwas schwerfälliger genommen.

In dieser Entwicklungsphase etwa sind auch die beiden in Trier befindlichen Buchdeckel aus Hildesheim einzuordnen [90], für die Creutz rheinischen Ursprung annimmt. Das zierliche Dastehen der Heiligen, vor allem auch die feingezogenen parallelen Schrägfalten, die uns besonders an einzelnen Figuren der eben besprochenen Stücke als Merkmale des Uebergangs zu einem fließenderem Stil auffallen, sprechen für rheinischen Einfluß. Sie gehören zu der Welandusgruppe, sog. nach dem Meister Welandus, der sich auf dem Pariser Reliquiar Heinrichs II. nennt und offenbar unter rheinischem Einfluß steht, den er nach Hildesheim bringt. Die meisten Arbeiten, die unter der Bezeichnung westfälisch, hildesheimisch oder einfach norddeutsch gehen, zeigen eine ganz unerweckte Steifheit der Behandlung. Starker Ausdruckswille ist gewöhnlich vorhanden, versteht aber nicht, sich geltend zu machen. Die Augen, die Lebendigkeit ausdrücken sollen, treten nur drohend oder schielend aus den Höhlen z. B. Falke Taf. 103. Die Figuren in der Ruhe haben etwas Steifes, Hölzernes, die Falten sacken schwer und schematisch nach unten. Soll aber eine Gestalt in Bewegung dargestellt werden, so übernimmt sie sich gleich

87 v. Falke, Taf. 27.
88 v. Falke, Taf. 32.
89 v. Falke, Taf. 35.
90 v. Falke, Taf. 103.

und vollführt unfreiwillig die tollsten Verdrehungen und Sprünge z. B. Taf. 107. Im Aufbau unterscheidet sich diese Gruppe von der Cölner durch ihren großen Mangel an tektonischem Gefühl, indem sie nicht selten Begebenheiten um die Wände eines Kästchens herumerzählt, ohne sich im geringsten um irgendwelche Funktionen, um Mitte und Ecken zu kümmern. Man könnte in diesen Werken unschwer die Natur des Niedersachsen herausspüren, so wie in den Cölner Arbeiten die des Rheinländers. Irgendwie darf vielleicht in Verbindung mit der eben behandelten Gruppe das Andreasreliquiar in Siegburg[91] gebracht werden, dessen lokale und zeitliche Stellung noch nicht gesichert ist. Die Behandlung der Falten ist fließender als die der rheinischen Gruppe, aber von der gleichen Tendenz an den unruhigen und auffliegenden Rändern. Die Bewegung ist äußerst lebhaft, vor allem in der Verkündigung an die Hirten das zierlich gespreizte der Stellung nachzuahmen versucht, aber ins Derbe übertragen. Die Teilung des Deckels durch Spruchbänder ist originell und mit konsequentem Stilgefühl durchgeführt; dagegen ist die Behandlung der Seitenflächen, auf der die Darstellungen ohne rythmische oder tektonische Rücksichten herumgeführt sind, primitiv und erinnert an Hildesheimer Art, z. B. auch den zweiten Trierer Buchdeckel, der eine fortlaufende Streifendarstellung gibt. Ferner spricht für Hildesheim der getupfte Emailgrund und die getupften Gewandsäume. Die selbständige Behandlung des Deckels und die Derbheit der Gestalten spricht aber gegen Hildesheim direkt. Wir haben es wohl mit einer westfälischen Arbeit zu tun, die durch die Welandusschule beeinflußt ist. Hier wären vielleicht einige Altäre des früheren Mainzer Domschatzes einzuschalten, wenn nicht die eingangs erwähnte Stilveränderung des Zeichners im 16. Jahrhundert die Bestimmung erschwerte. Jedenfalls gehören stilgeschichtlich an diese Stelle zwei Arm-

[91] v. Falke, Taf. 106.

spangen, aus dem Bestand der ehemaligen Reichskleinodien[92], die seit ihrer Flüchtung aus Nürnberg 1796 verschollen und leider nie mehr aufgetaucht sind. Die Spangen zeigen in blau und gelb die Geburt und Anbetung der Könige sowie die Darstellung im Tempel. Die Bildung der Gestalten und der Gewandung, die noch starre Formung der Gruppen, die Anordnung der Schrift, vor allem aber die charakteristische Verwendung der Farben blau und gelb spricht für engeren Zusammenhang mit dem hier besprochenen rheinisch-westfälischen Arbeiten.

Es wurde schon letztens darauf hingewiesen, daß Arbeiten wie die Altärchen in St. Maria im Kapitol und Xanten sich figürlich aus dem Stil des Gregoriusaltars entwickeln, aber bald ihre eigenen Wege gehen. Einzelne Figuren des Cölner Altärchens, vor allem die beiden Figuren des Deckels, und mehrere des Turm-Reliquiars zeigen die neue Tendenz sehr deutlich. Die Falten werden schwer, fließender. Das Krausgefältelte hört auf. In vielen feinen Parallelen fließt das Gewand schräg gerafft zur Erde. Dem Meister mag wohl so die Würde seiner Gestalten besser ausgedrückt geschienen haben, als in dem nervösen Getänzel auf dem Gregoriusaltar. Man denke zum Gegensatz an die leichte, doch ernste Haltung des Johannes auf dem Kapitolsaltar oder an das gesammelte Dastehen etwa des Oseas[93] oder Zacharias des Darmstädter Reliquiars. Ein direkter Weg führt von hier zum Berliner Engelaltar im Kunstgewerbe-Museum[94], der zu einem ganz ausgesprochen weichen und fließenden Stil übergeht. Man betrachte nur, wie an den Gewändern der Engel auf dem Deckel die Falten um die Schultern

[92] Abgebildet in «Wahre Abbildung der sämtlichen Reichskleinodien . . . nach den Originalen abgezeichnet und in Kupfer gestochen von Johann Adam Delsenbach. Nürnberg 1790. Taf VII. Erwähnt auch bei F. Bock. Die Kleinodien des heil. röm. Reiches . . .. Wien 1864, Anhang, p. 9.

[93] Taf. X 3 a

[94] v. Falke. Taf. 34.

gezogen sind und nach den Füßen zu auslaufen. Technisch feiner und in Verbindung mit einem gemäßigten Ornament sehr reizvoll, bietet sich das Engelaltärchen im Domschatz zu Bamberg[95]. Die Engel sind als Halbfiguren in Medaillons eingeordnet, die durch übereck gestellte Quadrate mit ganz dünnem gezacktem Blattornament getrennt sind. Außen herum läuft eine Borte gezackter, geschwungener Blättchen, innen herum eine Inschrift. Innerhalb derselben zu beiden Seiten des Altarsteines stehen Cherubim. Der feine Schwung in der Linie der großen Flügel ist unverkennbar. Auch die Engel in den Medaillons zeigen in der Anordnung des Gewandes von der Schulter nach schräg unten so rythmischen Fall und sind so geschickt herumgeführt, daß die Figuren nicht abgeschnitten scheinen, wie das bei sonstigen Medaillondarstellungen leicht der Fall ist. Auch in den Figuren der Seite macht sich die Neigung zum fließenden Stil geltend. Wir dürfen in diesen Arbeiten nicht allzuweit entfernte Vorgänger der Engel des Maurinusschreins sehen. Ob diese Meisterwerke der Schmelzkunst[96] nun dem Meister des fließenden Stils — dem Schüler des Meisters der Ornamente — zuzuschreiben sind, ob sie derselben Hand entstammen, wie die herrlichen Ornamente oder ob sie, was allerdings wieder nur technische Gründe für sich hätte, von Godefroid de Claire sind, wird mit Sicherheit nicht festzustellen sein. Godefroid ist sowohl wegen der hellen Farben als auch wegen des geistigen Gehalts auszuschalten. Obwohl in ähnlicher und tektonischer Vollendung kein Werk des Meisters des fließenden Stils erhalten ist, möchte man sie doch ihm zuschreiben wegen der großen und sicheren Anmut der Faltenführung, der bewußten Würde der Haltung. Denn wenn auch in den erhaltenen Denkmälern der Ornamentmeister in der technischen Durchdringung der Schmelzmalerei weiter zu

95 E. Bassermann-Jordan, Der Bamberger Domschatz, München 1914, T. XXI A und Abb, 38.

96 Taf. VI, Taf. X 3 b und v. Falke, Farbtafel XI.

sein scheint, so ist das doch nicht Grund genug, ihm nun diese Engelfiguren zuzuschreiben, da wir sonst kaum etwas Figürliches von ihm kennen. Gerade technische Errungenschaften werden sich im Schul- und späteren Werkstattsbetrieb, den wir annehmen müssen, leicht fortgepflanzt haben, umsomehr als bei der gemeinsamen Arbeit an den Schreinen eine gewisse Einheitlichkeit bewahrt werden mußte[97].

Das Ergebnis aus einem Vergleich mit der Buchmalerei gleichen Stils ist verhältnismäßig nicht sehr groß. Als ein Werk des Uebergangs ist die Darmstädter Handschrift Cod. 891, wahrscheinlich aus Maria Laach, anzusehen. Die Figuren sind noch schwerfällig, die Glieder ungelöst, aber die Gewänder zeigen schon Neigung zum fließenden Fall und zierlicher Biegung. Versuche, den Körper durchzumodellieren, werden gemacht, z. B. am rechten Bein des Engels der Verkündigung auf fol. 8. Auffallend ist die häufige Anwendung des blaugrünen Grundes, der zwar seit der Antike nie ganz aus der Wand- und Buchmalerei verschwunden ist, in dieser konsequenten Durchführung aber doch wohl zu dieser Zeit dem Einfluß der Schmelzkunst zuzuschreiben sein wird. Von gleichzeitigen Arbeiten kommen in Betracht das Andernacher Moralwerk des Cölner Stadtarchivs, W. 276a, das allerdings viele mittelrheinische, ja, süddeutsche Züge hat, und die Chronik der Benediktiner-Abtei Deutz in Sigmaringen, die auf 1160 datiert werden kann[98]. Das Moralwerk zeigt in seinen Federzeichnungen den gleichen fließenden, würdigen Stil wie die besprochenen Schmelzfiguren, wenn auch ohne den letzten Reiz der feinen Grazie. Vor allem ist zu betrachten das Bild der Madonna mit dem Kind und den beiden

[97] Die Figuren von Engeln, die an den Zwickeln des Maurinusschreins vorkommen, sind durchaus auf Einflüsse von der Maas zurückzuführen. Sie sind in der Bewegung und im Fall des Gewandes viel gehemmter und schwerer als die großen Engel der Vorderseite, sodaß sie wohl mit diesen nur in losem Zusammenhang stehen.

[98] Eine Abbildung bei Clemen, Monumentalmalerei, S. 793.

Johannes; die Füße aller stehen auf Rädern[99], ferner eine symbolische Darstellung von Hochmut und Demut. Vor allem auf dem Quadrigabilde ist das schwere Fließen des Gewandes ganz im Sinne der Engel behandelt.

Ein Stil von solch durchdringender Eigenart, der so stark von allem vorherigen abweicht, muß doch aber seine geistige Begründung in gewaltigeren Werken finden. Unwillkürlich halten wir nach Beispielen aus der Monumentalkunst Umschau und gelangen nach Schwarzrheindorf. Die Kirche ist 1151 geweiht und wenn auch die Anwesenheit Kaiser Konrads III. zu der Feierlichkeit benutzt wird und also vielleicht die Fresken noch nicht vollendet waren, so ist die Fertigstellung doch jedenfalls vor die Erweiterung zu setzen, die 1156 stattfand. Hier zeigt sich nun an den Figuren durchweg die Neigung zum weichen fließenden Stil. Die Falten sind lang durchgezogen und edel geschwungen, die Bewegungen gemessen, aber nicht ohne Leben in flatternden Gewandzipfeln. Es ist nicht notwendig, besonders Beispiele anzuführen, da jede einzelne Gestalt die geschilderten Eigenschaften zeigt. Einleuchtender als im restaurierten Original wird der Stilcharakter übrigens in der Reproduktion einer bloßen Umrißzeichnung, eines Details aus der Tempelweihung, das Clemen in seiner Monumentalmalerei abbildet[100]. In Schwarzrheindorf finden wir auch die geschickte Behandlung des Medaillons wieder[101], die sich der Meister wohl bei den Halbfiguren der Engel des Bamberger Altärchens zum unmittelbaren Vorbild genommen hat.

Zu dieser Stilgruppe lassen sich nun aus dem weiteren Gebiet der Goldschmiedekunst noch verschiedene Denkmäler

99 Dem Text nach, den ich nicht völlig entziffern konnte, handelt es sich um eine Vereinigung «quasi quadriga». Die Räder scheinen Tugenden zu bedeuten, denn es wird von dem Glück derer, die sie nachahmen, gesprochen Ich habe nirgends ähnliche Darstellungen finden können.

100 Clemen, a. a. O., S. 296.

101 Clemen, a. a. O., S. 269.

einordnen. Noch ein letztes Mal müssen wir hier auf dem Heribertus-Schrein zurückkommen. Und zwar handelt es sich um den Mann, der im dritten Quadrat der linken Dachfläche den oberen rechten Zwickel füllt[102]. Er fällt mit der Schwere und Nachdrücklichkeit seiner Bewegung ein wenig aus seiner leichtfertigen Umgebung heraus. Das Motiv des Aufsteigens und Traubenpflückens scheint ohne ikonographische Bedeutung nur zur Erreichung stärkster Ausdruckskraft gewählt. Der finster gequälte Ausdruck des Gesichtes und die zerwühlten Locken erinnern fast an romanische Portalplastiken in Frankreich. Das Bewegungsmotiv aber führt uns nach Schwarzrheindorf. Nahestehende Darstellungen finden sich in der Nordkappe des nördlichen Kreuzarmes (Der mit dem Schreibzeuge malt ein Zeichen auf die Stirn der Gerechten in Jerusalem. Ez. 9 v. 3–4) und in der Südkappe des nördlichen Kreuzarmes (Jahve, vor dem der Prophet für sein Volk fleht und dem der mit dem Schreibzeug die Ausführung des göttlichen Befehls meldet. Ez. 9 v. 8 bis 11[103]). Der Faltenstil ist anders aufgefaßt als bei der Gruppe der Schmelzbilder. Er ist ein wenig unruhiger und bewegter, auch nach dem Rande zu mehr aufgelöst. Es ist ja auch nicht der Meister des fließenden Stils in der Schmelzkunst, sondern der Meister der Ornamente, dem wir die Arbeit an der Dachfläche zuschreiben wollen, und so läßt sich der Unterschied in der Behandlung ja erklären. Jedenfalls ist auch dieser nahe Zusammenhang mit Schwarzrheindorf wieder ein Beweis dafür, daß die Arbeit am Dach nicht von Godefroid sein kann, der seine Vorbilder nicht im Rheinlande suchen würde. Da das Bewegungsmotiv aus einer Darstellung der Visionen des Ezechiel genommen zu sein scheint, darf man unsere Darstellung auch mit weiteren Beispielen aus demselben Kreise vergleichen. Und dahin fallen u. a. auch Arbeiten Godefroids, vor allem die linke Seitenplatte des großen Kreuzes im

[102] v. Falke, Taf. 86.
[103] Clemen, Romanische Wandmalerei, Taf. 20.

British Museum[104]. Das Bewegungsmotiv weicht von dem des traubenpflückenden Mannes nicht sehr ab, aber der Fall des Gewandes ist mit einer so anderen Energie angepackt, daß die Herkunft aus derselben Hand unwahrscheinlich wird.

Der weiteren ist mit unserer Gruppe in Verbindung zu bringen der Aachener Kronleuchter, den Creutz sogar dem Cölner Meister persönlich zuschreiben möchte[105]. Jedenfalls läßt ein Vergleich der Engelgestalten mit denen am Berliner Altar und am Maurinusschrein auf nächste Verwandtschaft schließen. Die fließende Behandlung der Gewänder, die gitterartige Borde an ihren Rändern, die allerdings einer früheren Entwicklungsphase unseres Meisters entspräche, denn am Maurinusschrein wird sie bereits als zu kleinlich weggelassen, dann auch der gesammelte Ernst in den länglichen, aber vollen Gesichtern mit dem leicht gebauschten Haar darum finden sich vor allem am Maurinusschrein wieder. Da wir im Kronleuchter Barbarossas ein einigermaßen fest datiertes Werk vor uns haben — um 1170, das Nähere siehe bei Creutz -- ist dieses Stück zu Vergleichen immer wieder heranzuziehen. Creutz weist in seiner Arbeit weiter auf die nahe Verwandtschaft der gedanklichen Durchführung im Aachener Kronleuchter einerseits, dem Maurinusschrein und dem Buchdeckel des Cölner Kunstgewerbe-Museums andererseits ausführlich hin.

Einen Ausläufer dieses Stils haben wir ferner in dem sog. Welandusreliquiar zu erblicken, dem vierpaßförmigen Reliquiar Heinrich II. zu Paris, von dem schon oben die Rede war. Ein Vergleich der sitzenden Figur mit den Königen in Schwarzrheindorf zeigt dies. Die Art des Sitzens mit auseinandergebogenen Knieen, die schräge feine Faltenführung, die Stellung der Hand, sind genügende Belege. Die mehr zusammengefaßte

104 v. Falke, Taf. 75.

105 Creutz, Der Künstler und Werkmeister des Kronleuchters Friedrich Barbarossas im Münster zu Aachen: Annalen des hist. Vereins für den Niederrhein, Heft 94, 1913, S. 51.

Haltung ist der Einordnung in die Längsform des Vierpasses zuzuschreiben. Auch der Christus auf der Rückseite mit seiner auffallend weit ausholenden Handbewegung spricht für die Verwandtschaft. Daß der Meister dieses Stücks im Rheinland geschult sein muß, hat schon Creutz betont. Eine Gruppe von rheinischen Bronzeschüsseln[106] ist ebenfalls hier einzureihen. Vor allem wichtig wegen des Stils ist eine in Trier befindliche liturgische Schüssel mit der Darstellung des Gleichnisses vom barmherzigen Samariter. Durch fließende Behandlung der Gewänder fallen vor allem auf: Das Anfangsbild (Vir de Hierusalem Jericho descendit in urbem), das Bild des Priesters (Transit huc presul sed non super hunc miseretur) und des Leviten (Talit ecce via transit Levita per illam). Nicht fern dieser Gruppe steht eine Bronzeschüssel der Sammlnng Lanna und eine im Cölner Kunstgewerbe-Museum.

Im Verlauf dieses Teiles ist es gelungen, unter Heranziehung von Buch und Wandmalerei eine schärfere Trennung der figürlichen Stile vorzunehmen, als sie ohne diese Hülfsmittel möglich gewesen wäre. Ein Schüler des Eilbertus, vielleicht aus Gladbach konnte festgestellt, ein Meister der Prophetenplatten des Heribertusschreins eingeführt und die Tätigkeit des Meisters des fließenden Stils hinreichend umschrieben werden, während für die Urheberschaft des Meisters der Ornamente am Dach des Heribertusschreins ein weiterer Beleg hinzutrat.

Welcher Meister nun eigentlich Fridericus ist, ist schwer festzustellen, da gerade am Maurinusschrein, der die Künstler-Inschrift trägt, sowohl der Meister der Ornamente als auch der Meister des fließenden Stils, ungefähr zu gleichen Teilen, wie auch Arbeiter von der Maas beteiligt sind. Ein einziger Anhalt zur Sicherstellung, der aber auch nicht unbedingt zuverläßig ist, läßt sich aus folgender Beobachtung schöpfen: In der Handschrift der Pariser National-Bibliothek lat. 946, fol.

[106] Z. T. abgebildet bei Wormstall in den Bonner Jahrb. 75, Taf. 3—5.

127 findet sich ein Blatt, auf dem ein Mönch Fridericus dem Erzbischof Christian von Mainz die Handschrift darbringt[107]. Im Faltenwurf und der Haltung der Personen könnte man eine Aehnlichkeit mit sonstigen Cölner Arbeiten finden. Besonders der ausschlaggebende Vergleich der Gestalt des Herlivus prior am Maurinusschrein mit dem Fridericus der Pariser Handschrift läßt Uebereinstimmungen erkennen. Eine gewisse physiognomische Aehnlichkeit der beiden Fridericus kann ebenfalls behauptet werden, wenn auch die Haartracht verschieden ist, was aber auf einen Zeitunterschied zurückgeführt werden kann. Zu einer stilkritischen Betrachtung und Vergleichung der übrigen Bilder in der Handschrift konnte ich leider des Krieges wegen nicht kommen.

Zeitlich und den Umständen nach ist eine Identifizierung mit dem Cölner Fridericus nicht unmöglich. Man datiert die Arbeiten, die auf ihn entfallen, in die Zeit rund von 1150 bis 1180. Erzbischof Christian regiert von 1165—1183. Für seine Verbindung mit Cöln sind mit Hilfe von Böhmer, regesta Archiep. Mogunt. Band II, Lfg. 1. Bearbeitet von C. Will, Innsbruck 1883 folgende Daten festzustellen: 1167 kämpft er mit Erzbischof Rainald von Dassel in Italien; 1168 assistiert er bei der Consecration des Erzbischofs Philipp von Heinsberg und ist im selben Jahr Zeuge beim Cölner Erzbischof, als dieser dem Kloster Flechtorf Güter verleiht. Es wäre also nicht ausgeschlossen, daß dem Erzbischof Christian aus Anlaß seiner Anwesenheit in Cöln das kostbare Buch als Ehrengeschenk von dem Pantaleonmeister überreicht worden ist. Damit wäre der Beweis für die Persönlichkeit des Fridericus geführt, und zwar wäre es dem Gewandstil nach wohl der Meister des fließenden Stils, der in Betracht kommt. Doch steht der ganze Beweis

[107] Abgebildet ist diese Darstellung und eine weitere, auf der der Erzbischof vor einem Heiligen kniet, in dem Abbildungswerk: Album de Portraits d'après les collections du Départ. des Manuscrits par C. Couderc. Paris 1907, pl. 5, 6.

auf schwachen Füßen, solange der sonstige Stil der Handschrift nicht auf seine Verwandtschaft mit dem Stil des Meisters untersucht werden kann. Und schließlich muß noch berücksichtigt werden, daß die Inschrift des Maurinusschreins sich garnicht notwendig auf den Künstler beziehen muß. Es würde ganz mittelalterlicher Auffassung entsprechen, daß nicht der Künstler seinen Namen an das fertige Werk setzt, sondern der Vorsteher der betreffenden Abteilung des Klosters, der Dezernent, um einen neuen Ausdruck zu gebrauchen.

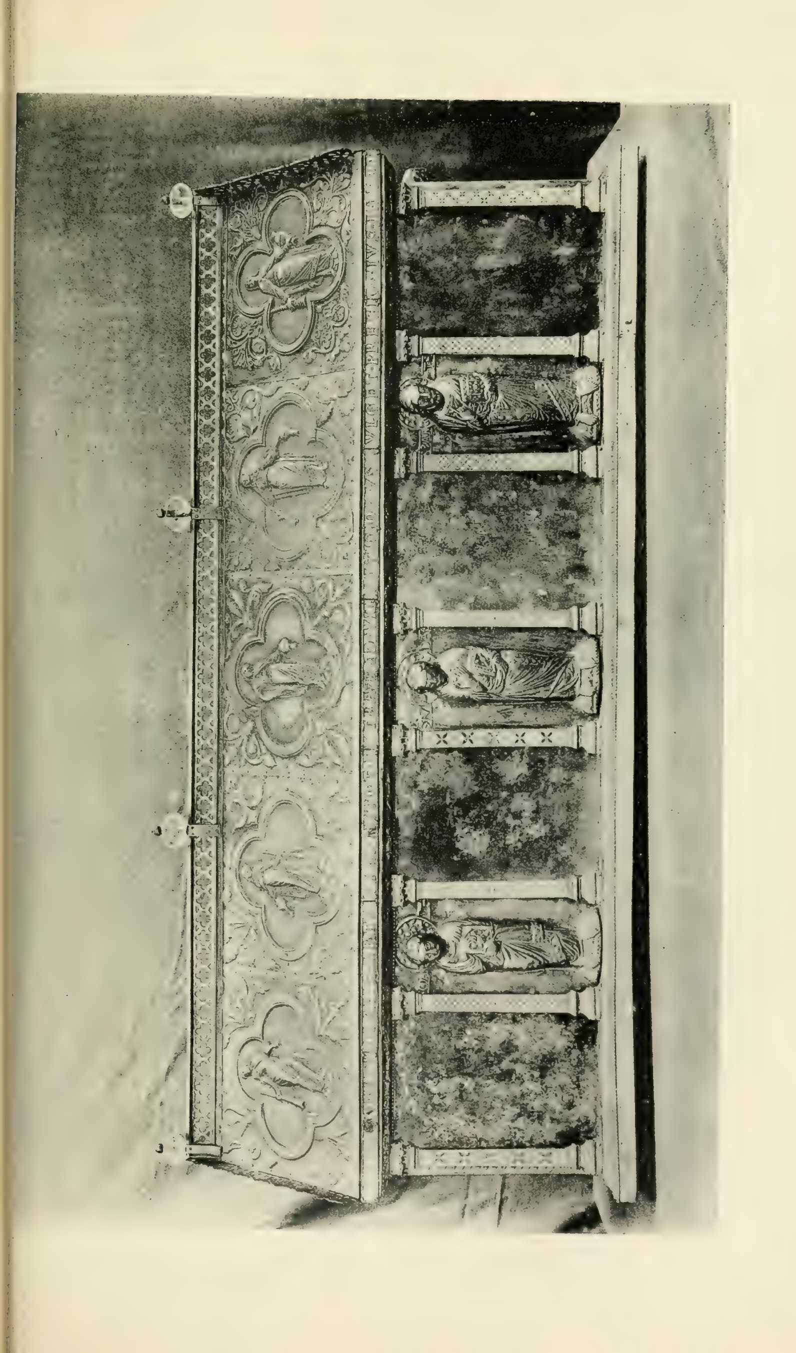
Wichtiger als die Feststellung von Meistern scheint in dieser Gruppierung an Hand der Malerei die Feststellung, daß viel mehr, als in den letzten Arbeiten angenommen wird, die großen, zum Teil auch die kleineren Denkmäler der Goldschmiedekunst Arbeiten verschiedener Hände sind. Ausführlich wurde der Nachweis dafür für den Heribertusschrein erbracht, aber auch der Maurinus- und der Albinusschrein, ferner die großen Siegburger Schreine weisen Bestandteile auf, die nicht nur durch die Qualität sich voneinander unterscheiden, sodaß ein Schulverhältnis angenommen werden könnte, sondern eine solche Verschiedenheit in Charakter und Kultur aufweisen, daß nur mehrere Meister mit verschiedenem Entwicklungsgang die Schöpfer sein können. Ob die Stücke nun alle in Cöln entstanden sind, oder eine große Einfuhr von der Maas bestanden hat, vielleicht auch dort Bestellungen für bestimmte Teile gemacht wurden, wird sich mit Sicherheit nicht feststellen lassen. Man muß sich damit begnügen, die Künstlercharaktere zu unterscheiden. Der Maurinusschrein ist das letzte Werk in dem Cölner Künstler die Oberhand behalten. Dann macht sich immer mehr der Einfluß von der Maas geltend, dem sich Nicolaus von Verdun beigesellt. Damit zersplittert sich aber der Eindruck von der Cölner Kunst immer mehr, und da diese Arbeit sich nur die Behandlung dieser zum Ziel gesetzt hat. ist der Zweck damit erfüllt.

Ein solches Bild prachtvoll einheitlicher Entwicklung in verschiedenen Persönlichkeiten einer Zeit findet sich dann lange Zeit nicht mehr. Vielleicht wäre sie auch in einer anderen Zeit garnicht mehr in dieser Weise möglich. Ein Künstler von heute schafft aus Liebe zu den Dingen, zum letzten und reinsten Ausdruck seiner Persönlichkeit, zur Realisierung seines Daseinswillens — der Künstler des Mittelalters aber stellt seine ganze Kraft in den Dienst Gottes und der Kirche, verschwendet alles, was er an Stärke und Schönheit in sich trägt, an dies Große, Eine. Darum eben wirkt frühmittetalterliche Kunst, wie unsere Goldschmiedewerke, leicht fern und abstrakt. Darum aber auch bietet es immer neuen Reiz, hinter den strengen Dienern Gottes die schaffenden Künstler und fröhlichen Menschen aufzuspüren.

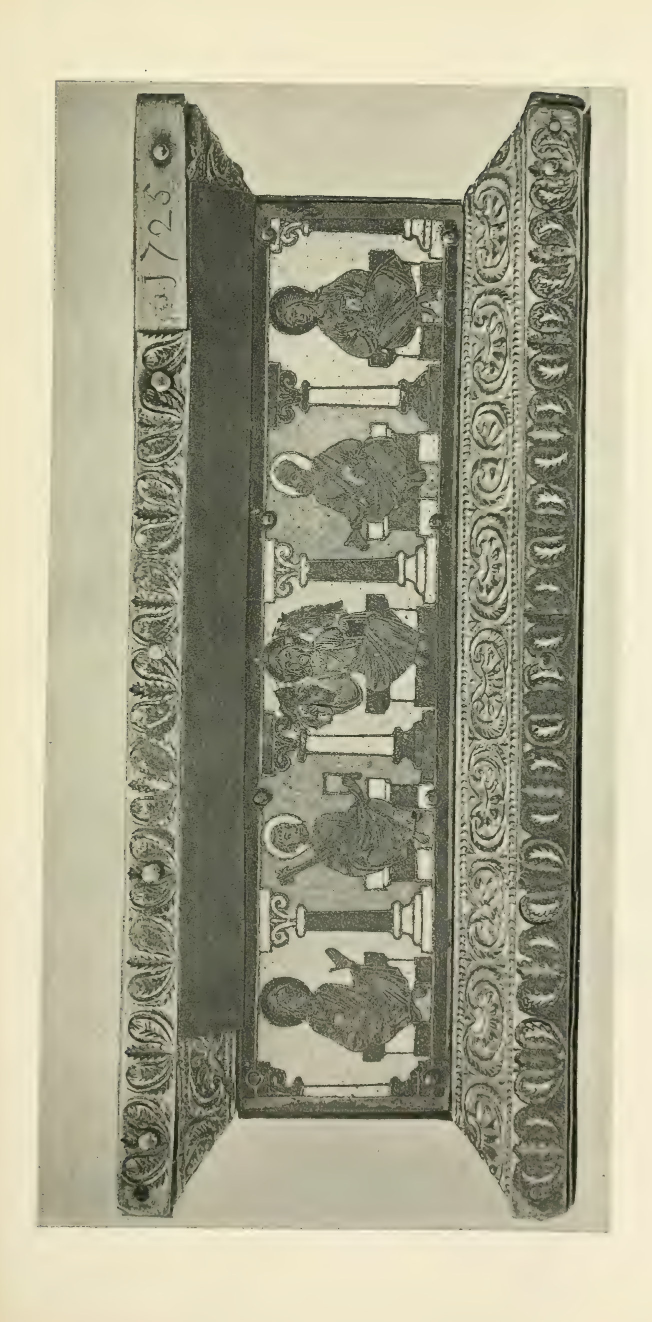
VERZEICHNIS DER TAFELN.

Tafel I. Der Viktorsschrein. Xanten. Dom.
» II. Tragaltar. M.-Gladbach. Abteikirche
» III. Tragaltar. Xanten. Dom.
» IV. Turmreliquiar. Darmstadt. Großh. Landesmuseum.
» V. Der Ursulaschrein. Cöln. St. Ursula.
» VI. Der Maurinusschrein. Cöln. St. Maria in der Schnurgasse.
» VII. Der Heribertusschrein. Cöln-Deutz. Pfarrkirche.
» VIII. Der Heribertusschrein. Teil der rechten Dachfläche. .
» IX. Zur Entwicklung des ornamentalen Stils. Schematische Uebersicht.
1. Das geometrische Ornament.
a) Xanten, Viktorsschrein.
b) Xanten, Viktorsschrein.
c) Darmstadt, Tragaltärchen.
2. Das unnaturalistische-vegetabile Ornament.
a b) Frühe Formen (Tragaltäre Xanten und Maria im Kapitol).
c d) Entwickelte Formen (Maria in der Schnurgasse, Kruzifix, St. Ursula, Ursulaschrein).
3. Das Maasornament.
a b) Reine Form (Heribertusschrein, Maurinusschrein).
c) Mit Cölner Formen vermischt (Siegburg, Annoschrein).
» X. Zur Entwicklung des figürlichen Stils. Schematische Uebersicht.
1. Der strenge, statuarische Stil.
a) Frühe Formen (Mauritiusschrein, Siegburg).
b) Entwickelte Formen (Heribertusschrein, Deutz).
2. Der geknitterte Stil.
a) Uebergangsform (Tragaltar, Gladbach).
b) Entwickelte Form (Gregoriusschrein, Siegburg).
3. Der weiche, fließende Stil.
a) Frühe Form (Turmreliquiar, Darmstadt).
b) Entwickelte Form (Maurinusschrein).

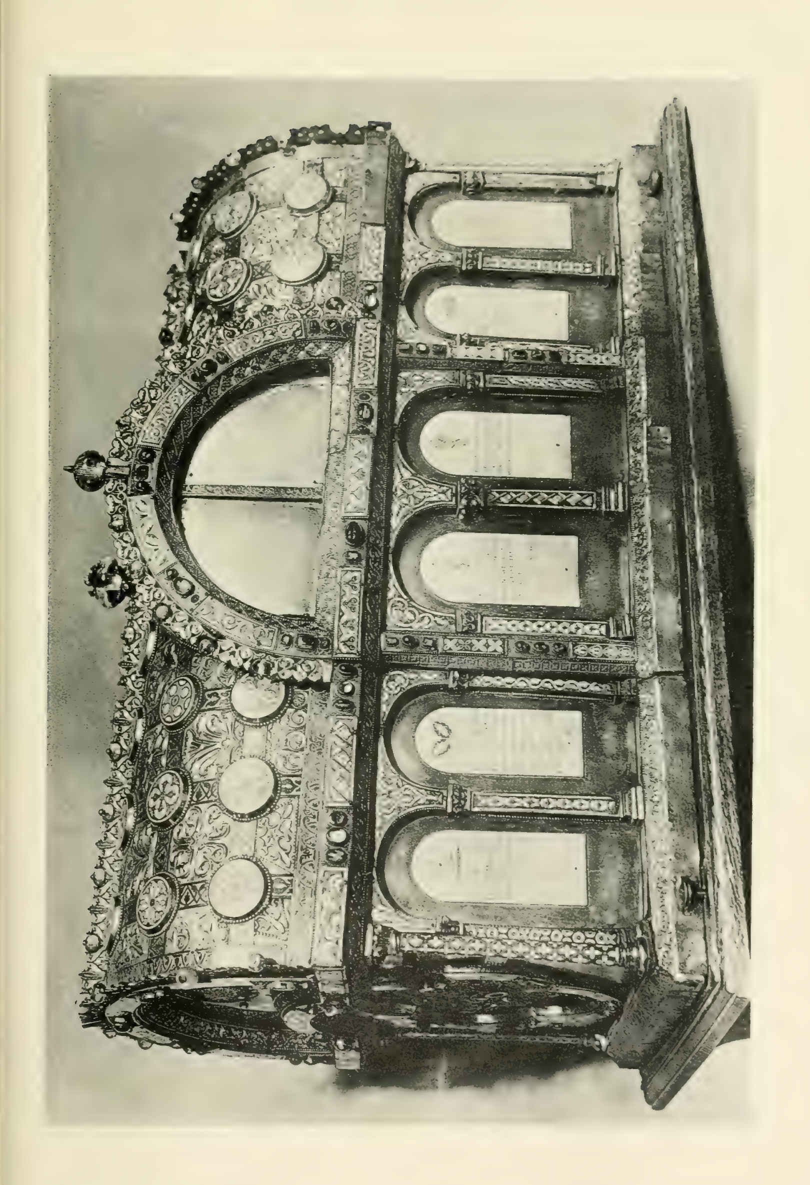
TAFELN

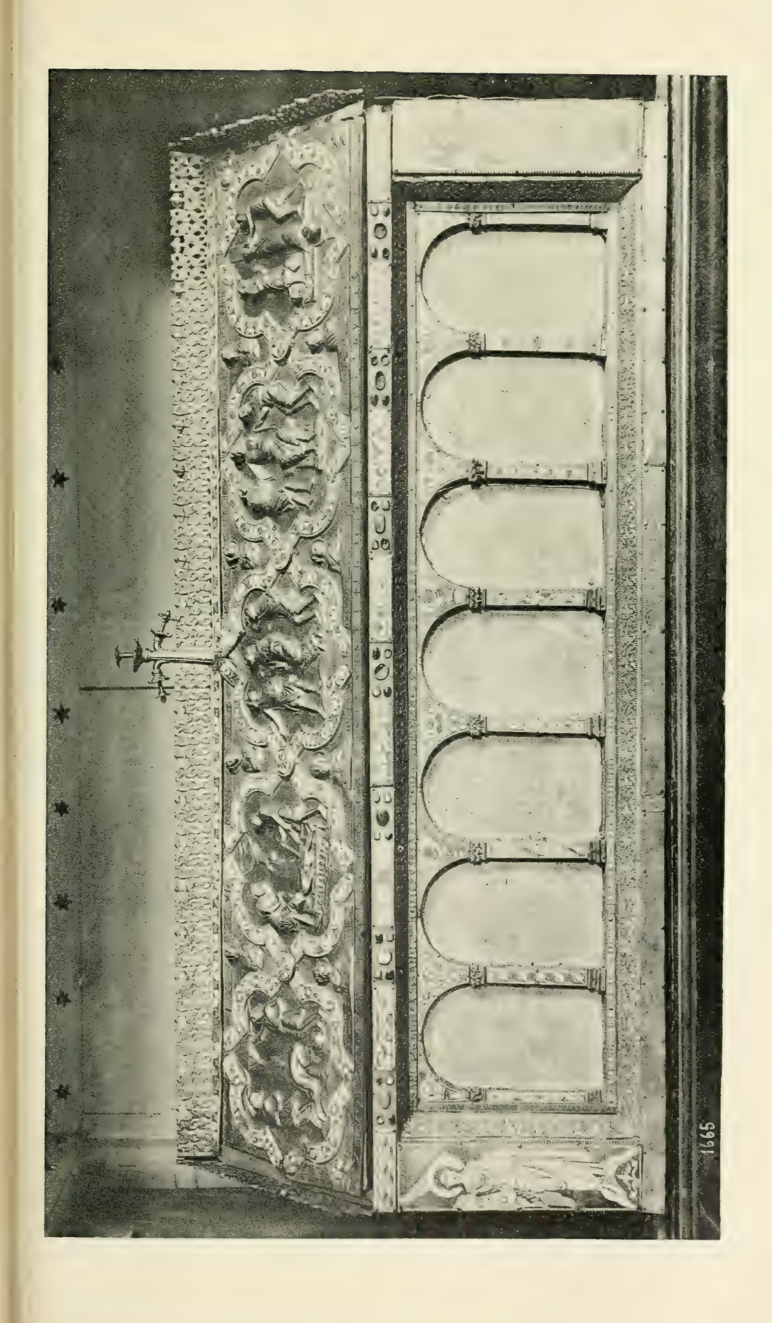


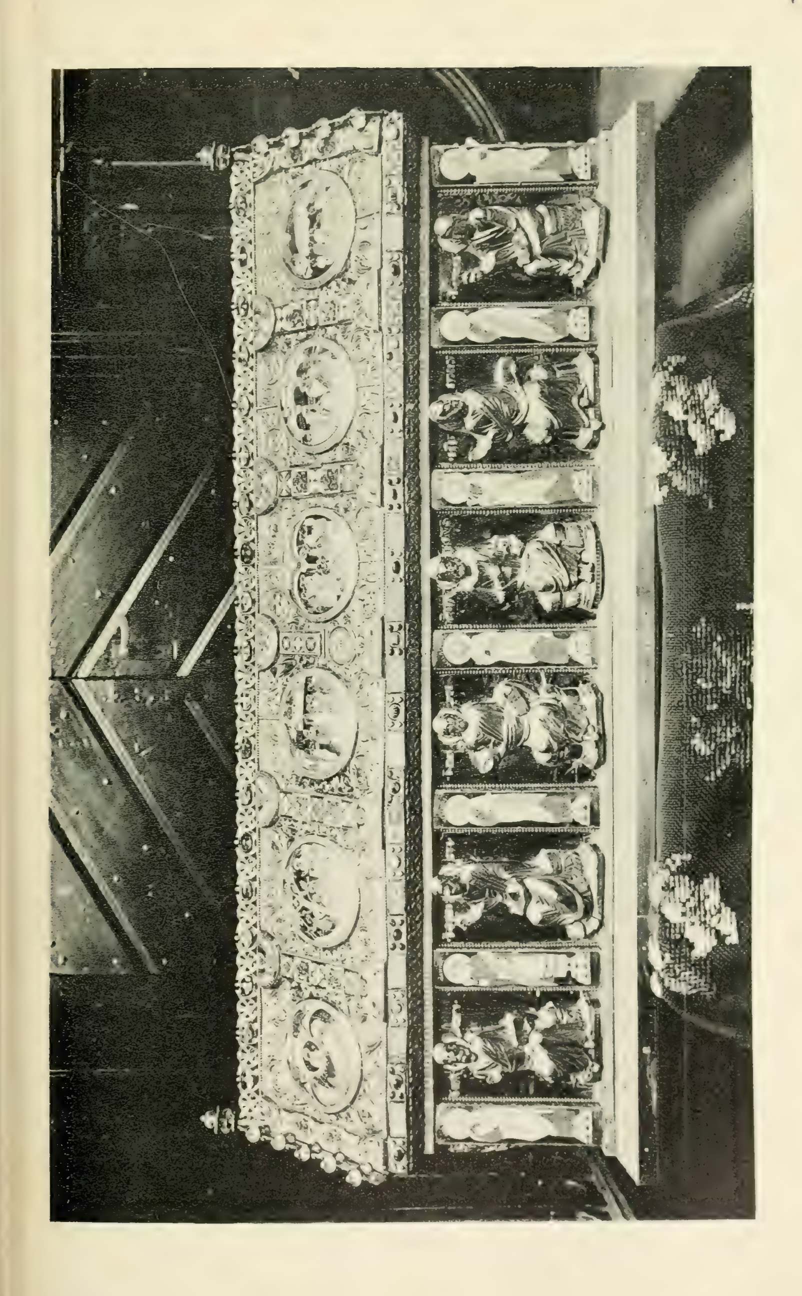

ANDREAS·IACOBVS·MATDEV·BARTH·SYMON·TADDEV·

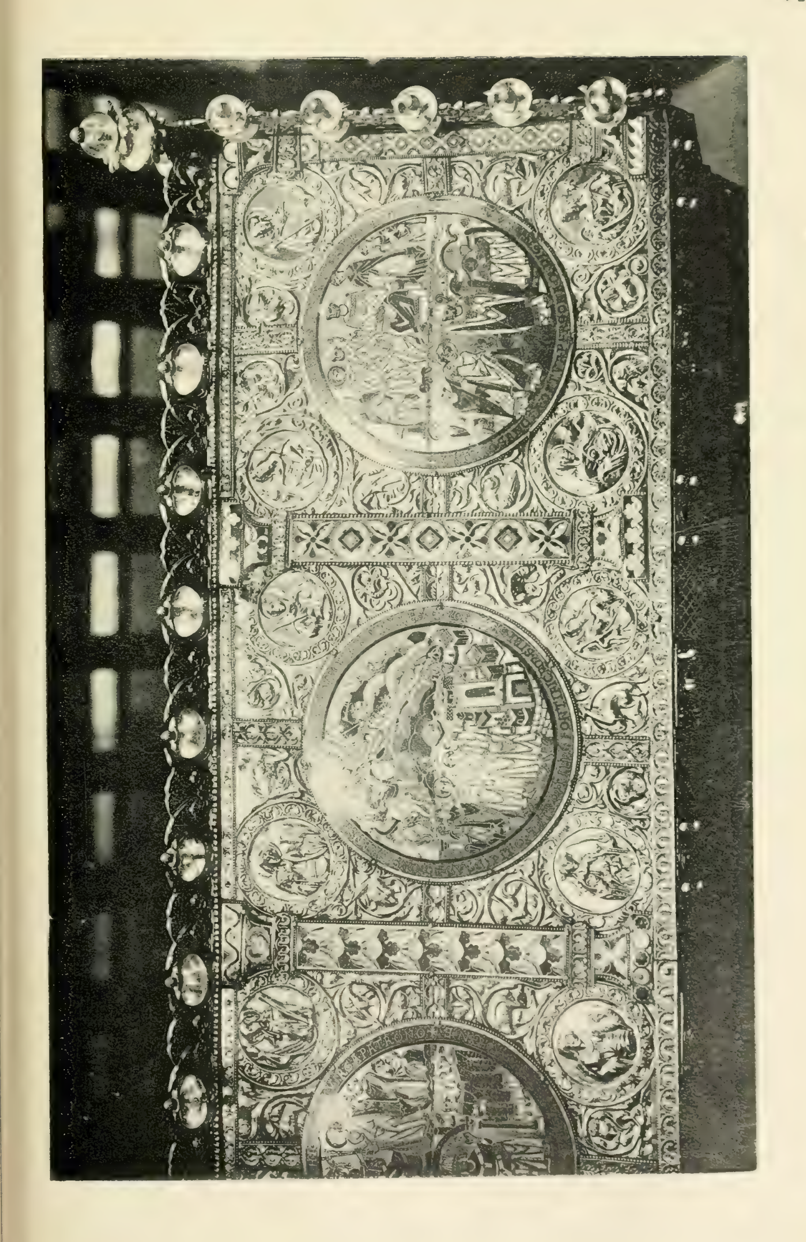

J 723

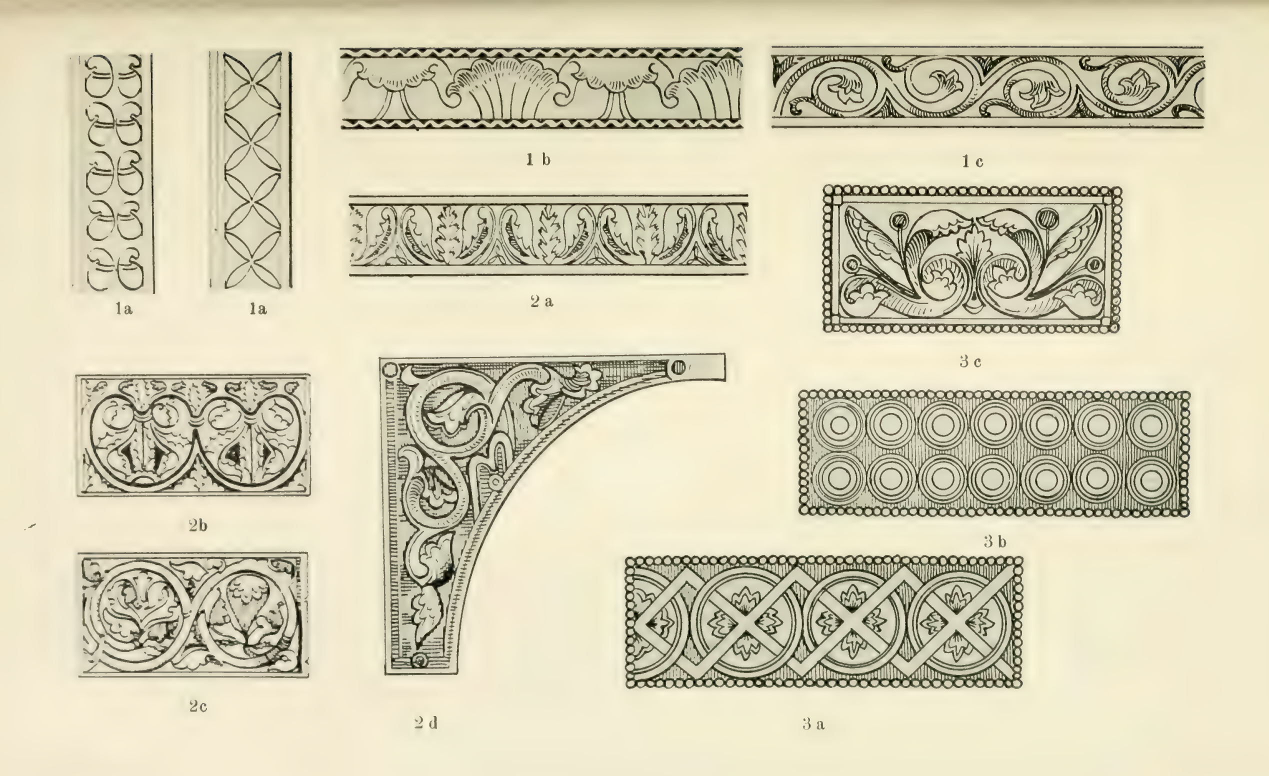

SOPHONIAS










1a
1a
1 b
1 c
2 a
3 c
2b
2c
2 d
3 b
3 a





1 a



1 b



2 a



3 a



3 b



2 b